

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطويسى محمد

القاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

اهداءات ٢٠٠٢

ا.د/ يوسف زيدان

. مدير المخطوطات و الاهداءات

نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فيانكفورت
أدورنو نموذجا

د. رمضان بسطويس محمد

القاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجا

د. رمضان بسطاويسي محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب ألف نسخة

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهداء

إلى جابر عصفور

الذي علمني معنى المشروع العلمي

مفتتح

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر . تخدمه وهى تقدم للقارئ نصوصاً جمالية من فن القصة تحاول أن تعايش خبرة الجمال ومثاله المزاوغ ، وتخدمه وهى تلحق بكل نص درائتين نقديتين تحاولان أن تستخدموا المقولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن أبعاد النص . وهى اليوم تقدم عملاً مختلفاً شديداً الاختلاف بها الفت .

هى اليوم لا تقدم للقارئ نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت فى منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة فى كل شيء ، متميزة فى طابعها الأكاديمي الذى يتجاوز ما يستهلكه الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، متميزة فوق ذلك فى ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ، وفى اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ، وهى مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماً صابراً فى غير تثبت . ومن هنا يسد الكتاب ثغرة واسعة ، لا يكتفى فى سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « أدورنو » لكى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة فى العرض ، ووضوح فى التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم رأى بعيدة فى مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء أنها ذات غور لأنهم يتوهمون أن الطلسم الذى يقرأ فى حجرة مظلمة أفضل بالضرورة من الطيور التى تحلق فى ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يروى منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمال . وهو بهذا يؤكد أن النقاء جماعة « نصوص ٩٠ » في حلقة واحدة تضم الأدب والنقد معاً إنما يؤول الى صدورنا عن نبع واحد يفيض مآؤه في نهر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخر ، في نهر النقد ، هو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال في أصلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيما يبدع من الحياة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضان بسطاويسى هذه الدراسة التي نفتحم استطبيقا « أدورنيو » بعند أن اقتحم في عمل أسبق استطبيقا « لوكاتش » واقتحم في عمل سابق استطبيقا « هيجل » إنما نريد أن نفتحم الآخر الغربي ، وأن نجرده تجريداً من هالات الأسطورة المصطنعة التي لا يطفئها القيدح العصبي ، ولا يثبثها المدح البهوري ، وإنما يمحوها محواً الدرس الموضوعي الصحيح ، تكتشف معه الذات أنها قادرة على فهم الآخر فهماً صحيحاً ، وتقف منه موقفاً متوازناً سوياً ، بغير رفض مطلق ، أو قبول مطلق .

وإنما نريد قبل ذلك ويعده أن يكبح العقل العربي موضاه ، وأن يعيد تنظيم رؤيته للعالم ، وأن يصير لخطواته إيقاع منضبط ، ونعلم أن كل بحث جاد هو خطوة على هذه السبيل .

وليكن في هذا الكتاب دعوة للعقل العربي لأن يقيم تصوره للجمال على أساس وثيق من فهم الجمال بوصفه تقظيراً مبدعاً خائفاً صافياً لخبرة العقل ، وخبرة الروح ، وخبرة الحياة .

مقدمة

لماذا يتم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن ؟ ، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو ، دون دراسة نقدية له ، وماهى فلسفته الجمالية ورؤاه الاستيطيقية التى تجعلنا نفرد له كتاباً ؟ ، وهل تقديمه وتحليل فلسفته ، يعنى تبني مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي العربي الذى يجمال من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية ، التى تنتشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة ، لتلك التى يطرحها الواقع الثقافي العربي ؟

أسئلة كثيرة تطرح نفسها عند تقديم أول كتاب باللغة العربية من فيلسوف معاصر من مدرسة فرانكفورت التى تميزت بنزعها النقدية للمجتمع ، وللأنظمة السياسية ، وللرد . . . غالنقد - بمفهومه البناء - هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للانسان المعاصر ، التى صنعها واقع يعتمد فى بنيتة الأساسية على « التسلبط » فى أشكاله النفسية (سيطرة المرء على ذاته) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة بين مستوياتها الدنيا الى مستوياتها العليا ، ممثلة فى أنظمة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشكاله الاقتصادية (الممثلة فى سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عابرة القارات لتصدير صنورة الحياة الى الأفراد التى تعتمد فى انتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لها توزيع انتاجها الاستهلاكى) هذه الشركات التى تستخدم أدوات الاتصال ، والإقمار الصناعية فى تقديم معلومات عن الحياة - فى جوانبها المختلفة - التى تتفق مع مفهومها عن العالم ، أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والاحصاح على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال . الأمر الذى جعل الإنسان المعاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذى يعيش فى الحديثة المعاصرة ، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامى ، كان تأثير هذه الشركات أقل فى تصدير مفهوم الحرية الإنسانية ، يتبناه المجرء دون أن يدري ، فلا يفاضل بين صور للحياة المتاحة التى تساعد فى انتاج ذاته على نحو خلاق ، وإنما يختار دون وعى الحياة التى تجعل من غايتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية ، فيبيح الإنسان

- عن طوعية - عبره وجهده لمن يعطى أكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. وأصبحت التعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات ، وبالتالي تضاعلت أسئلة الوجود الملحة ، التي كانت مطروحة على العقل البشرى فى القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، وأصبحت الأسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد ، وبأقل وقت ، وتسابقت الشركات فى تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال البهرة . هذه القسطنطية ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططاتها التسويقي ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى ثارات بكاملها ، مما أدى الى تراجع الطابع النقدي والجذرى لهذه العلوم ، لأنه ببساطة يتم الانفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تغلبت عمل دراسات وأبحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى أيديولوجيا العصر الحاضر ، أصبحت هذه العلوم أدوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من أجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو أنظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعاد الروحية للإنسان ، ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، أو نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الفيلسوف أو الباحث الخاصة ، فالمناخ العام للعصر يطبع كل شئ بسماته ، ويدفعه الى الطريق المعبد سلفاً ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته عن أسر المجتمع ، وبالتالي فهو - أى الفن - الوجود الأصيل الذى يخرجنا عن دائرة التسلط ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بالياتها - العنكبوتية - الحياة المعاصرة .. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والخرسية ، التى لم يعد مشروعاً لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام أدورنتو بالفن ، كامل أخير للخروج من ربقة هذا الأحكام الذى تمارسه أجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتذفعه الى الدوران فى منلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند أدورنتو بهذا المعنى هو جدل سلبي Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدسى الذى أضفاه الإنسان على الواقع ، فاقصده:

حريته ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التي تتمثل في طموحاته
الضمنية ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والأدوات ،
والمعارف ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » في الحياة ، أو جوهر
الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويتربط عضوياً بجسده
بالطبيعة ، وأصبح في عرف الطب النفسي - الذي استخدم على نحو
مضلل - إن من يخرج عن الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها
هو إنسان زافس للحياة ، وغير متكيف ، وتهباً لتصنيف جديد للأمراض
النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى
لنفى وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على
مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية في إنتاج
وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان
بلا رجعة في هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية
للإنسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم ،
وأصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رمض هذه الحياة
المعاصرة ، وهدم أوثانها ، والسعى لاكتشاف المعنى المظمور وراء هذه
القشرة الخارجية .

والمدينة العربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في
الغرب ، لأنها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذي يعبر عن نفسه
في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر
أجهزة الاتصال ، وأصبح اللقاء الحي المباشر مفتقداً في زحمة الوقت
- وهو يساوى العمر - المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية
المباشرة ، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم في الشرق
والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التي تتبعه
في الناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاشي ، وبالتالي
فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام في الأساس
بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية ،
مع ادراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين
هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه في آليات التعامل اليومي والاتصال
وانظمة التبادل السلعي بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية
الابداع لأشكال الحياة في العمارة ، وإنتاج الأدوات مثلاً ، ونظام
الحكم المرتبط بالوعي الثقافي والسياسي ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية في الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربى يزداد حدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الاطراف ، فبدأ يتاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور لنا - أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترقد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت فى لغة اخرى ، وأهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الانا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كائط ، ثم بلغت أوجها فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسية فرانكفورت فى ألمانيا ، وسبقتهما محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول الى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث بحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلاً من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقاً لحياة أفضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تزوج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحررى للإنسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمتها هذه الأجهزة .. وبالتالي فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدمرى للإنسان وقيمه الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصلى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الإنسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول الى أسطورة باردة ، السكل يطيعها ، ومن يخرج عنها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وإنما نبذ التخيل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوجيا محسوب ، التي تهتم في ادراكها للأمور على الاعداد
والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى ان العقل ليس مفهوماً مجرداً ، أو تصوراً واحداً ، وإنما
هو تعبير عن الوعي التاريخي ، والايديولوجيا - مصالح المفتحين
والمستهلكين - قد تم صياغته في صور مختلفة منذ عصر التنوير ،
والعقل بهذا المعنى ليس بعداً تاريخياً محسوب ، وإنما جغرافياً
أيضاً ، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه في مؤسسات الاتصال
بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصوراً
خارج التاريخ ، وإنما له آليات وأولويات في الترتيب ، تميز كل
أمة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأوليات العقل ، يجعل الخلاف ينشأ
بين الأمم حول الحدود ، ومفهوم الحدود - هنا - يتسع ليشمل
الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن
فهم عقل أى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها
وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التي
تختلف عنا ، وكأنها ضرباً من الجنون ، ولا نملك التعليل له ..
ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعيها
في التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية
وأنطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث أن يستعير عقل
أمة ما أولويات وترتيب عقل أمة أخرى ، فتتشأ ازدواجية ،
وأفتراق بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل
يعبر عن نفسه هنا ، في المناهج ، لأنها تجسد حركة العقل ،
وصيرورته في الوجود ، وحين يتبنى الباحث العربى منهجاً غربياً ،
تنشأ الفجوة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالإضافة لأن المنهج
هو حامل لأبعاد معرفية وايديولوجية لطبقات اجتماعية حققت وضعاً
معيناً في التاريخ ، ولذلك فإن تحليلات المنهج ، تجعل الباحث يتبنى
- دون وعى - قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح
مسئولاً عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هنالك أهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن
يمارسه عقل أى أمة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم
موقعها من خريطة العقل المتعاصرة في الزمان ، المتصارعة في المصالح ،
وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره
من يريد أن يصدر لنا صورة للحياة التى يريد منها أن تتبناها ،

ويثبت الواقع على ماهو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظري الى التحليل التطبيقي ، سنجد ان اسرائيل تنتمى للغرب ، لأنها تدور في إطار عقل واحد ، هو العقل الغربي ومصلحه ، وبالتالي فإن آليات التبادل والاحالة متوافقة ، في حين ان العقل العربي حين يغفل هذا الارتباط ، فإنه يغفل جانباً حيوياً من وقائع العقل ، فما يبدو منطقياً لهم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربي ، لان المطابع المنطقى لديهم يتحدد في توافق المصالح ، وليس في توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيمها ، والتعارض بين العقل الاسرائيلي والعقل العربي قائم في عدم اعتراف العقل الاسرائيلي الذي ينتمى للكل الأوربي بالمصالح العربية ، وأولوياتها في عقلها ، بل ويصدر لنا ترتيبات وأولويات أخرى ، لا نلث ان نتبينها .. ونتبنى مصالحهم ، وبالتالي نجعل من العقل الاسرائيلي في مرتبة اسنى ، تسمح بفرض آلياته الحركية ، متحرك كما يريد هو ، وليس وفقاً لما نريد نحن ..

العقل في صيرورته الاجتماعية ، هو وحدة استراتيجية تتضمن التمدد ، والعقل العربي لم يتوصل على المستوى الاقليم والقومي الى صيغة للتواصل الفعال الداخلى والخارجى ومن ثم نشأت الحيرة والتردد وأصبح السلوك العربى لا يمكن التنبؤ به .. لأنه لا تزال الهوية موضعاً متردد بين القمة والقاع ، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر ، الذى يجاهر بصراماته الداخلية ، بينما يخجل العقل العربى ان يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريح العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية أعقد من معوقات الخارج .

هل يمكن القول بأن العقل الانسانى واحد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعى والجغرافى ، بين الأغنياء والفقراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يشر نتيجة لسيطرة مصالح الأغنياء ، فهل يثر الحوار بين محتل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتاح صاحب الأرض لنفسه ان ينقد عقله ومصلحه ، ومؤسساته التى تعبر عنه ، حتى يتسنى لنفسه ان يحرر عقله من الوعى الشقى النفس ، وينعقد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض ، لان الهوية والوجود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه ، بدلاً من الصراخ .

لقد تحول العقل الغربى ، كما يظهر فى المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الدينى أن يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، مسئولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مسئولاً عن نفسه ، ولتفرق السفينة ، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذويه ، فالمعسر قد اقتلع كل شئ من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد فى الحياة السياسية هى عقل الثروة ، الذى صار يملك السلطة ، لأنه يملك أدوات الاتصال وأشكالها . . وبالتالي يملك التأثير فى الجماهير ، وتضاءلت كبل الجوانب الأخرى بجانب هذا العقل ، ومن أجل هذا يتم تقديم أدورنو باللغة العربية ، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير فى كتابهما المشترك الذى يحمل عنوان : جدل التنوير فى وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من أجل التنوير ، وكان الوعى العلمى بقضايا الواقع هو وعى مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكى يتحقق التنوير ، دون أن نعى المفهوم التاريخى لمعنى التنوير ، أن نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية فى الفكر والسلوك ، اليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه ، أم هى عبارات تطلق فى الهواء ، وتحول لشعارات ، وبالتالي يغيب عنها المضمون الحقيقى ، والتعميق التاريخى لمعنى التنوير فى كل مرحلة ، وهذا هو الذى دعا أدورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من أجل نقد العقل الأوروبى نفسه .

وهذا الأمر نجده أيضاً فى الدعوة للحدثة ، المنتشرة فى الفكر النقدى العربى والابداعى ، دون أن ندرك أن الحدثة كمشروع ثقافى مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكفول للجميع ، وبالتالي تصبح الحدثة فضاءً جمالياً له جذور فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ويصبح الخطاب العربى للحدثة مناقضاً لمفهوم الحدثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة أخرى . وأدورنو قد اتخذ موقفاً مناهضاً للفن الذى يدعى الحدثة ، أو يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الإشكالية على نحو نقدى فى إطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه فى سياق المناقشات الدائرة فى الواقع الثقافى لدينا عن الحدثة وما بعد الحدثة . . فنبغى عدم فصل الحدثة عن المشروع الاجتماعى والسياسى . وهذا الموضوع لنا حديث مستفيض فيه فى كتابنا القادم عن هابرماس الذى أهتم بالخطاب الفلسفى للحدثة .

ولهذا فإن تقديم جماليات أدورنو. تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية ، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب ، لأن الغرب ، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة ، وإنما عدة ثقافات متصارعة ، وتقديم المكر التثري بشكل علمي ، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه ، وإنما يعنى قراءة قضايانا الآن من خلال الآخر . . والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة ، يعتمد عن المعيارية ، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات ، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد ، ولاشك أن هناك قاسما مشتركا في معالجة قضايانا مشتركة ، يمكن الاستفادة منه ، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقا وغربا على نحو عدائى بينهما ، فهذا كان وليد مرحلة ، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر ، صحيح أن الغرب يمارس تسلطه ، نتيجة لأنه الأقوى ، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي لفهم وتقنين ثقافة الشرق ، وهذا توهم أيضا من جانبه ، علما لا نقع فيه أيضا ، مادامنا نعيبه على الآخر . .

والتركيز لمفهوم الشرق والغرب يؤدى الى مفاهيم عنصرية ، تفترض سيادة طرف على آخر ، وتعنى تبنى رؤية الآخر في فهمه للعالم . .

الفصل الأول

علم الجمال لدى النظرية النقدية

- العصر الجمالي
- الخيلة واليوتوبيا
- مجال الاستطيقا

لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشدته النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، ويُعدا من أبعاد التجربة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الإنسان في الحضارة المعاصرة ، التي تنقسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجبست هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نشر متزاراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وماهي أهم أفكارها الفلسفية ، فهناك أحالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاي M, Jay ، وزيمبا P. V. Zima (١) بالإضافة الى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، ونسب إلى الإشارة إليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية (٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من أفكاره الجمالية هي امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين ، W, Benjamin ، وهريبرت ماركيوز H, Marcuse ، وماكس هوركهايمر M, Horkheimer ، وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تخاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن إنكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة (٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضا التي جعلته يتخذ موقفاً برفض شكلا من أشكال الحداثة في الفن . .

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتجليل للعضر الجمالي ، الذي نمت فيه أفكار أدورنو ، وفاز بها وأثر فيها . . وتداخلت معها رؤاه بسواء بالسلب أو الإيجاب . .

- العصر الجمالى :

وأهم ما يميز هذا القرن فى الفكر الفلسفى اهتمامه بالبعد الجمالى فى التجسرية الانسانية المعاصرة ، بوصفه انقفاً جديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفى ، فلم يعد البعد الجمالى أحد ابعاد التجربة الفلسفية للمفكر ، وتأتى فى ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهج العمام فى مجال الفن والخبرة الجمالية ، وانما نجد بعض المفكرين يصفون فلسفتهم كلها بصيغة جمالية ، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقداً او محللاً للأعمال الفنية والأدبية ، ونجد هذا لدى مارتين هيدجر ، وجورج لوكاتش ، وكروتشه وديوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العمام ، وروح العصر التى ترى فى الفن خلاصاً من أسر النظام الاجتماعى والسياسى الذى لم يعد محققاً لآمال الانسان فى حياة سوية تلبى حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية .. ماذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربيع الأول من القرن العشرين ، نطلق عليها عصر الأيديولوجيا (٤) ، التى كانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كأداة للتحليل والنقد ، فإن العصر الجمالى هو الصورة التى حلت محل الأيديولوجيا ، التى انتهت عصرها ، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى الذى يختزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محددة ، ويقوم على افتراض مسبق . وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه (٥) .

ولابد أن نشير الى الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين ، التى خلقت مناخاً عاماً يمكن أن نطلق عليه العصر الجمالى .

ولا يمكن اختصار جهاليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات محددة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة يعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية . لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتبارها العنصر الرئيسي في العمل الفني ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية الملمية » لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة في الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاهًا متميزًا ، مثل « السيميوطيقا » التي تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظامًا من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودي سيوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تؤكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشدة يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب .

أما الاتجاه الثاني فنجدته يتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني ، وهي التي تستلهم أعمال كياطي وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل الفني .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرجع علم الجمال كعلم وضعي الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعًا كاملاً لأى منها ، ولتلقى في هذا الاتجاه البنيوية التي تريد أن تكون نموذجًا محتملاً للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتعالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذي تغتبر المبدع في بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يبدأ بأثره الفني ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلي . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التي تهتم بتجربة القارئ أو المتلقي ، وتحاول تفسيرها وثق منهجها (٦) .

وهن الاتجاهات التي قدمت نقداً للفكر الجمالي السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التي اتخذت من الماركسية إطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تأسيس نظرية جمالية في الماركسية ، لاسيما أن ماركس وإنجلز لم يقدموا سوى دراسات محدودة ، وكتابات

تليها (٧) : وهذا الاتجاه هو الذى جعل هيربرت ماركيز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسيوف نتناوله بالتحليل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية ، يسمى منهج البنىوية التكوينية أو التوليدية ، أو علم اجتماع النص الأدبى ..

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقصاء المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الإجابة عن مكانة المجتمع من الفن ، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية إليه ؟ رغم ما بينهما من اختلاف .. وماهى علاقة الفن بالأيديولوجيا والمجاعة البشرية واللغة ، والمعلوم الإنسانية والنيوتوبيا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية » .

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، وأتضح هذا فى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندى تجسد جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقتهم مع الطبيعة (٨) . وهذا ما توسع فيه جورج لوكانس فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن ، وزند آليات البناء الروائى بوصفها تجسيدا لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه - بذلك - من التبادل الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلهما للفن ، فكلاهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للماضى فى تفسيره بمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدمان ، وواتر بنيامين وهربرت ماركيز أدورنو ، بل إن إنجازاتهم الرئيسية قامت على نقدهم للتصورات التي قدمها بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) عن الفن ، فهذا النقد السلبي ساعدهم في تقديم أسئلة ايجابية عن الفن وموقعه من الحياة المعاصرة ، وأفاقه المختلفة .

فلقد كان بليخانوف يرى في الألب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتاج الفني لديه ظواهر أو أعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية ، بل ويمكننا نقل النتاج الفني من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع ، وهذا ما نجده لدينا في كثير من التحليلات النقدية والجمالية للأعمال الفنية ، التي تخط بين تفسيرها الأيديولوجي للفعل الفني ، وبين علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرى في النص - طبقا لدارسه المعاصرة - كونا مستقلا ، أو بنية متجاوزة للواقع . . ولا تحيل اليه . .

ولهذا قدم بليخانوف تمييزا بين الحكم الجمالي بشكل عام وهدف الفن التفعلي للواقع ، وهو متابع لما ركس في هذا لتمييزه بين التقويم الجمالي وقصدية الفن ولكن تروتسكي قدم حبرية كلية للفنان ، ولم يربط الفن بالآتي واللحظي ، وانما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للإنسان ، وبإبداع الفن لصور مختلفة عن تلك التي يحياها المرء في حياته اليومية ، والسبب الذي جعل تروتسكي يقدم رؤية مغايرة للفن ، هو أنه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة في تاريخ المجتمع ، يتوصل بعدها الى صيغة من الديمقراطية ، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة في الحياة السياسية . ولذلك حاول تروتسكي الدفاع عن حبرية الإبداع ضد الاستبداد الفكري الذي حول الماركسية الى عقيدة دوجماتية ، ورفض تبعية الفن للحزب السياسي ، وبين أنه من الجماعة اعتبار الفن الجيد هو الذي يتخذ من العامل موضوعه الوحيد ، أو أن نطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع (٩) .

وبين أنه لا يجب الحكم على النتاج الفني تبعا لمبادئ الماركسية ، وإنما نحكم على نتاج الإبداع الفني استنادا الى قوائمه الخاصة أي قوانين الفن .

وهكذا نشأ اتجاهان في الماركسية ، فمنما عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض في التطبيق على مختلف اختول الفن الثقافي . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسي صعوبة في تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة في من الموسيقى ، الذي يجعله كائن في أدنى مرتبة في ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة في تصنيفه للفنون ، ذلك لأن طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن إنتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تأتي على كمال تفسير سياسي(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها في الفنون البصرية ، مثل السينما ، وكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التي تتجاوز التعليم الأيديولوجي ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا أخرجت لنا شيئاً ساذجاً ، فالخارج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الأخرى . وكذلك فن التصوير ، الذي لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذي نجده في الآداب التي تعتمد على اللغة ، وهي الأداة الأعم ، والأكثر دقة في التعبير الإنساني ، ولا تستطيع الوسائط المادية الأخرى في الفنون - مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى - أن تنافسها من هذه الناحية . . . ولذلك فالأعمال الفنية بها فيها الأدب لديها ذلك التأمل في الأشياء المستقلة عن العقل . .

ولهذا فإن العصر الجبالي في النصف الثاني من القرن العشرين ارتبط بفنون يعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطبيقية) لجمال الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى أن يكون مرتبطاً بفن من الفنون . فكان من المؤلف أن يقدم المفكر فلسفة جمالية « لكل » الفنون ، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كتل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمي المطلق الذي كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذي جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخلوا عن الصورة ، ويهملوا السينمائيات التي يرى أنها تفتح باباً للفتور ، وأن يبدعوا أوبرا ، وأفقييات . .

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالي بدأ يظهر علم الجمال الأدبي ، وعلم جمال الشئما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيعا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن في عناصره الثلاث ، الفنان - العمل الفني - المتلقى .

ولكن البعد الذي جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية - النقدية في رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلي الذي يمثل في المنهج الذي يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفني والحياة الانسانية ، وتطويع هذه العلاقة في اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم في تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد في ادراك الظاهرة الجمالية . فإذا كان المفكر الجمالي منذ كانط يقدم تحليلا فلسفيا لنشاط الانسان الجمالي كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا أيضا ، لكن الفرق الجوهرى بينهما أن كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانساني في سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن ايقامه الداخلى ، وتشارك الجمالية الماركسية منع الاتجاهات السابقة في أن الفن ليس استعادة لما سبق ان شاهدناه أو تقليدا أعمرى لما سبق أن وجد ، بل خطوة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفني ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفني وبينان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لأنه يتطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى أنه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يمثل في العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى اتاحتها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش أن يتجاوز هذه الاشكالية في الجمالية الماركسية ، وذلك حين أعاد صياغة قضية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها أهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هى التى ينبغى أن تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنتم عن وعى زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكاتش بين الانعكاس العلمى والانعكاس الفنى ، فالأول يشهد صورة تصويرية للواقع ، فى حين يصور الأخير الواقع من خلال الخيلة ، وهذا يعنى أن الفن لا ينشأ اذن عن مجرد ادراك جسى بل عن ادراك حسى وقد صورت الخيلة ، وبالتالى فهذه صورة ايمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائى وليس التصوير (١٠) ، يمكن تصوير جمالى للواقع هو ملى بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا فى التكوين الفنى ، وهذا ما استخدمه ادورنو ايضا فى تحليلاته ، وعمله بالاستعانة بالتحليل النفسى الاجتماعى .

٢- الخيلة واليونيبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة الخيلة من البناء الانسانى الكلى وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان فى مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو او آخر ، غير أن فرويد يشير الى الخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التى لاتزال حرة الى جند بعيد تجدد مبدأ الواقع (١١) . ولكن الاعتراف بالنشاط الذى يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع للنظام قيمى خالص ، ليس جديدا فى علم النفس ، وفى الفكر الفلسفى ، فلقيد تنسب لكائنة فى نقد الملكة الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظرى والعقل العملى من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن أسهام فرويد يتمثل فى ابراز نشوء هذه الصيغة من ضيق الفكر ، واستبعادها بمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها تسج التصورات الخيالية التى تبدا من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلقى اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولعل فرويد قد التقط هذا البعد من فلسفة شيلر بحول نظريته الجمالية التى ربطت بين اللعب كنشاط جمالى وبين الخيرية (١٢) ، والخيلة هى أداة الانسان ضد القمع ، الذى يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذى يشتد حضوره فى البناء المنطقى العقلنى ، ولذلك فمن العلامات التى يميزها الخيلة مختلفة عن تلك التى يميزها النشاط المنطقى ، والتى

يهمه المطابقة بينها وبين الواقع ، بينما تسعى التخيلة للتحرر من أسر العقل المنطقي الذي يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط التخيلة بالحلم لأنها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة (١٢) نشاط انساني حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذي يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لأنها مرتبطة بالمردود الذي يعود عليها ، وبالتالي فهي تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قمعى ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكي يتسنى له الحصول على المردود الذي يريده من أفعاله ، حتى لو أدى هذا الى حذف ذاته ككردية معينة ، لها ارتباط بالكل التي تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد في حياة الانسان ، لأنه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهي تجاوز الواقع الانساني المتناقض . . بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحقيقها ، وبين السعادة والعقل من طريق الحلم اليوتوبى ، الذي قد يستند الى الوهم ، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد الا إذا تجسدت في أشكال ، والخيال الذى لا يتحول الى شكل ، بحيث يمكن ادراكه وفهمه فإنه لا ينتقل الى مجال الفن لأن الشكل ينقله الى الموضوعية ، بل يبقى أسيراً للذاتية الضيقة التي لا يمكن فهمها أو ادراكها ، وبالتالي لا يمكن تحقيقها في الواقع ، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفنى .

فالخيال حين يقدم شكلاً ، فإنه يقدم صورة من صورت الوعى بالواقع التي تتجاوز المكبوت والمقموع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا الى الاستطيقا . فتعبر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحس والعقل الخيالى الذى كان قد كبت بواسطة منطق المردود ، الذى يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردى فحسب ، ولكن على المستوى التاريخي الجماعى أيضاً ، لأن التخيل الفنى يعطى للتذكر اللاشعورى صورة التحرر الذى قمعته قوانين الواقع التي تهتم بالمردود المادى المباشر .

وقد أوضح أدرنو هذا في كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين أن الفن - تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي - يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن في ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفيًا لللاحرية . فالعمل الفني الحقيقي يسمى لنفى استلاب حرية الانسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستيطقي ، لأن قوانين هذا الشكل تنفي القوانين المضادة للحرية (١٤) .

وليست مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التي تقوم على مبدأ المردود ، لأنه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل - في ذاتها - فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكي يحقق الفن نفي الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغي أن يظهر اللاحرية في الفن ، بوصفها الواقع الذي تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أي يخضعه لمعايير التخيل الانساني ، وبالتالي يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه . . فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالي لا تخص الماضي وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضا ، لأن أشكال الحرية والسعادة التي يثيرها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخي ، فهو في رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كاشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هيربرت ماركيزو آراء أدورنو هذه ، وذكرها في كتابه ايروس : الحب والحضارة ، فبين أن رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمي (١٥) ، ويسعى الفن - عبر صورته وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأصلي للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان في حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل أشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التي يختفي فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالي ، إذا صنع هذا التعبير ، هو عقل ينفي العقل الذي عبّر عن نفسه في عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التي يتعامل بها الواقع ، وقد انتقل

هذا المبدأ إلى المؤسسات ، واستخدم العقل كأداة لتنفيذ برنامج هذه المؤسسات طبقاً لمبدأ المردود ، وتحول العقل بالتالى إلى أداة للقمع وكبت الحرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمل يهتم بمدى ما يقدمه هذا التقسيم من نفع للجهاز الانتاجى القائم ، أكثر مما هو لصالح الفرد ، وأصبحت الانتاجية - وهى غاية مبدأ المردود - غاية فى ذاتها ، رغم انها بدأت كوسيلة لسد حاجات الانسان ، والتقليل من العوز .

وهذا ليس مرتبطاً بالنظام الرأسمالى محسب ، وإنما نجده أيضاً فى النظام الاشتراكى أيضاً . . . ولهذا فإن العقل الجمالى يسعى إلى اكتشاف مبدأ جديد للحياة ، خارج مبدأ المردود ، الذى تحول لبنية عقلية للعصر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنو يوجهان نقدهما للعقل المعاصر (١٦) ، ويدعوان إلى نقد العقل لذاته ، ليقاود دوره فى السيطرة على الطبيعة والتحكم فى تحويلها إلى محيط طبيعى ملائم لنمو الانسان وإطلاق الطاقات الكامنة فيه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحول العقل إلى أداة مضادة للحرية ، وأصبح أداة فى يد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنمية الانتاج والاستهلاك ، تحت وهم تطوير الحضارة الانسانية ، بينما الحضارة الحقيقية ، ليست فى عتد السيارات وأجهزة التلفزيون والطائرات ، فهذا تبرير لتواتر القمع واستمراره ، وهو ما يقوم على مبدأ المردود ، وإنما الحضارة هى تحرر الانسان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشياء غريزية وعقلية ، بحيث يشارك الانسان فى تعديل تقسيم العمل ، وتعديل صورة الحياة اليومية التى يتبناها بحيث يمكن أن يحرر جزءاً من وقت الانسان وطاقته لى تنطلق ملكاته فى ممارسته حرة خارج مجال العمل الاستلابى .

غالبية التى تسيطر على حياة الانسان المعاصر ، تجعله يدور فى دائرة جهنمية تمتص وقتنه - وهو كل وجوده ، لأنه يساوى عمره - وطاقته فى مجالات مضادة لحيته على المستوى الوجودى والطبيعى ، ودون أن تترك له مساحة لى تعين حريته . . . وبالتالى فلا يمكن تجاوز مبدأ المردود ، عن طريق التماثل ، وفريد من وقت الفراغ ، ولا عن طريق الوعظ ، والارتفاع بالوجود الإنسانى والرفلح من مستوى معيشته ، فمثل هذه الأفكار تنتمى إلى المجال

الثقافى التابع لبدا المردود ذاته ، وإنما يتم عن طريق إعادة توجيهه الصراع على الوجود ، لأن هيدا سيتضمن تحويلا جاسما لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بتقدم مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ أخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية المرض ، وهى أداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التى تخرج من نطاق العقل القمعى النظرى والعملى .. وتقدم نجد هذا لدى تاريخ الانسانية فى نقدها لكل مرحلة من خلال « أبطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأفعال التى حددتها مصر الانسانية ، ونجد هذا فى صورة بروموثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذى ينبغى أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التى ينبغى أن ينشدها الانسان فى عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسى لنقد المجتمع الرأسمالى ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقدا للمجتمع الاشتراكى أيضا . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعى الى أفق أوسع ، وهو المجال الثقافى ، أبرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، وأشكال السلطة فى المجتمع .

- مجال الاستطيقا :

(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير فى حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالما خرا . وبالتالي فإن مجال الاستطيقا ليس مقياسا لصحة أى مبدأ فى واقع ما ، وهى كالتخيل - لا واقعى - فى ماهيته ، ولكن يسارع البعض الى القول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دورا فى الحياة ، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافى ، أو باعتبارها أهواء شخصية ، فالوجود الجمالى بهذا المعنى أقل مرتبة أمتام محكمة العقل

النظري والعملي ، ولكن هذا التصور تابع للمتع الثقافي ، الذي يزيد ان يسوق كل شيء وفقاً لبدا المردود ، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه .

ولهذا لابد علينا ان نحدد الدلالة الاصلية لدور الاستطيقا في تاريخ الفكر الفلسفي ، ليتسنى لنا ادراك الدور الذي قامت به النظرية النقدية في مجال الاستطيقا (١٧) .

وتستند النظرية النقدية في تحليلاتها لمجال الميتافيزيقا الى فلسفة كانط الذي وجد في الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظري والعقل العملي ، بمعنى انها تقدم حنذاً اوسط بين مجال الطبيعة ومجال الخيرية رغم انه يخلط بين الدلالة الاصلية لكلمة الاستطيقا التي تنتمي الى الحواس ، وبين تطبيقه الجديد ، الذي ينتمي الى الجمال خاصة في مجال الفن ، وفي كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفكر ، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية ، ويظهر هذا واضحاً في الفقرة رقم (٥٩) من كتابه السابق الذكر ، حيث يرى في الجمال رمزاً للأخلاقية (١٨) ، فالأخلاق لديه هي مجال الحرية التي تتجسد في قوانين تفرضها على ذاتها ، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسي واقع الحرية . ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانط مكاناً مركزياً بين الحساسة والأخلاق . وقد أوضح كانط الشروط الواجب توافرها في الاستطيقا المترانسندنتالية ، من خلال تحليله للحساسة ، والفهم ، وعلاقتهما بالخيال والادراك في كتابه « نقد العقل النظري الخالص » ، كما أوضح الوظيفة الجمالية في « نقد ملكة الحكم » . وقد أبرز هيدجر الدور المركزي للوظيفة الجمالية في مجمل مذهب كانط الاستطيقا بين الحساسة والأخلاق (١٩) .

فالتجربة الاساسية في مجال الاستطيقا هي التجربة الحسية ، ذلك لان الإدراك الجمالي هو في جوهره حدس ، وليس تصوراً ، وتقوم طبيعة الحساسة على « بعد الاستقبال » ، بمعنى ان الادراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة ، ولهذا فبين تصور موضوع ما في شكله

الخالص ، هو امر « جميل » لأنه من انتاج التخيل . وهو تخيل جماعى مبدع ، ذلك أنه ينشئ الجمال فى التركيب الحر الذى يتميز به . وخلال التخيل الجمالى تصنع الحساسية المبادئ الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعى . والمقولتان الأساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية فى ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا قمعى وخاصيتهما المشتركة هى تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر للملكات المحررة عند الانسان ، وقد أنتزع شيلار من المفهوم الكائنطى تصور جديد للحضارة .

بقي استطيعا كائنط ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لأنه ايضاً كان الموضوع الجمالى « شيئاً أو حيواناً أو انساناً » فإنه لا يتم الحكم عليه - جمالياً - وفق منفعته ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كغاية فى ذاته ، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، وفقى التخيل الجمالى ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقى » بوصفه موضوعاً حراً من جميع العلاقات والخصائص التى تربطه بغيره ، أى بوصفه كائناً هو ذاته حرة .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لأن التجربة اليومية ، تهتم بأى موضوع من زاوية منفعته ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمى منسب ، بينما التجربة الجمالية تذع الموضوع يكشف من وجوده الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كلاً من الذات والموضوع أحراراً بمعنى جديد ، ويتربط على هذا التغير الجذرى فى الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التى يصنعها الشكل الذى يتكشف الموضوع من خلاله الآن (٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالى الخالص ، يستدعى وحدة فى الكثرة ، وتوافقاً بين الحركة والعلاقات التى تعمل حسب قانونه الداخلى الخاص ، فتصبح تجلياً خالصاً ، ويتفق التحليل مع الدلالات الإدراكية لاجتناسية « ادراك العالم من خلال الخواص ، التى تعتمد فى بينها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاماً بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالى .

والنظام الجمالى ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لأنها ليست مفروضة من أعلى ، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالى تربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كُناط ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما . . وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كُناط الى اقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ المردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبناوا مفهوم كُناط عن مجال الاستطيقا بوصفها الوسط الذى تلتقى فيه انحواس بملكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحساسية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحساسية الجمالية لأنها تعارض ظقتان العقل .

ومد حاول فريديريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكُناط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية (٢١) .

وساهم شيللر فى تأكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وانما يتخيلها ، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، يقف نداء للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A, Baumagraten اول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالاته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

والتاريخ الفلسفى لكلمة الاستطيقا يبين - من منظور مدرسة فرانكفورت - المعالجة التمهيدية التى تلقاها التجربة الحسية ، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية ، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا - بهذا المعنى الجديد - كعلم مستقل - فى هذا التاريخ ، هو معارضة لسيادة العقل التصورى القمعى . وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التى تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلها مقولة وجودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسى ، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه ، نتيجة النظر إليها من خلال مبادئ الواقع .

ولهذا يقول هربرت ماركيوز :

« إن النهج الجاهل يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وإنه فى ادخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتى بدلا من أن تدمر الحضارة ، فإنها تقدم لها قاعدة اشد احكاماً وتزيد الى حد بعيد من إمكاناتها » (٢٢) .

فما تدركه الحساسية ، أو ما يمكن لها أن تدركه ، باعتباره حقيقياً ، تدركه على هذا النحو ، حتى حين يبراه العقل ليس حقيقياً ، وعلى هذا فإن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا . وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسى ، وهذا الكمال هو الجمال ، وهنا تكون الخطوة عند انجرت فى تحويل الاستطيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن ، ومن نظام للحساسية الى نظام للفن ، وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تباعد عن الفن ، لأنه يتطلع الى حساسية خرة من سيطرة العقل ، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الخواص بإعادة توافقها مع العقل . . وهذا ما حاول هيجل معالجته فى نظرية الفن لديه ، ففى الفن ، تمتلك المادة حريتها ، وتلقى بكل ما هو طبيعى وحسى بحيث يعبر عن كل حركات الروح .

وفى مجال الاستطيقا يتم الاعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً ، عن الواقع الذى يخضع لمبدأ المردود ، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هذا الاعتراف لا يتم الا من خلال الأصل

الحصى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التي تعبر عن نفسها في الشكل الجمالى الخالص ، وهذا التطابق بين الحواس والشكل ينظم من خلال التخمين ، الذى يتحول لواقعة وجودية ، يتعين على الانسان وثنى الواقع الذى يعيشه الانسان والعناصر المستندة الى دلائل العقل القريب ومهنته الجزئية ، التى تجعل منه ظلالا باهتا لخبرته ومهنته ، وتنفى عنه الطابع الانسانى . والانسان يعتنق على غريزة الشكل لذاته في انشاء الحضارة المعاصرة ، وهى غريزة خيرة ، تمتد على اللعب ، بمعنى النشاط الذى لا ينفى عن ورائه منفعة مباشرة ، لان مقصده هو الجمال ، وهذه هى الغيرية .

وقد استفادت النظرية النقدية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية متعرضة غموضه ، وتحذير الانسان من شروط الوجود الانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهى ليست لعبة بشى من الاعياء بل تجاوز الحاجة والتهر الخارجى ، وتجريد الموجود من الخوف والقلق . . ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حربة متعالية ، او حرية داخلية ، وتفيد اوضح شيللر هذا في تفوقه بين المشاعر العاطفية والمشاعر الساذجة ، ولذلك فهو يلج على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى ان يكون الانسان حراً في ان يلعب ، مع ملكاته وممكناته الخاصة ، من خلال التربية الجمالية . . التى تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فحين غاب هو عينا الظواهر ، اى عاالم الحواس التى تخضع لثبة المكان والزمان ، والنظام الذى ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخمين . . (٢٣) .

وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدءاً للحضارة ، فإنها يتحول الواقع تمايلاً ، ولن يعيش الانسان في الطبيعة بوصفه قبيحاً على الانسان كما في المجتمع البدائى ، ولا بوصفه مسيطراً عليه من قبل الانبياء كما في حضارة اليوم ، ولكن سينتقد الطبيعة والعيالم الموضوعى بوصفهما موضوعين للتأمل ، وتتخفف الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر ، وتكشف الله عن صورها ، وبالتالى ستضع التجربة الجمالية حداً للانتاجية الاستغلالية التى تخول الانسان الى اداة للكفر والتعصب .

هوامش الفصل الأول :

- 1 - Jay, M. : The Dialectical Imagination - A history of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973)

انظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة ، وأهم أعلامها ، وأفكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من أبرز مؤسسيها ، وهذا يعنى اعتماده بها جاء فيه من الناحية الوثائقية ، لاسيما أن كثيرا من أعضاء المدرسة تبار حولهم علامات استبهام عديدة ، نتيجة لانحدارهم من أصل يهودى ، رغم تفكيرهم العلماني وانتباههم لليبرالية الألمانية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عميق العداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم في الفصل الأول دراسة من كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية في جامعة فرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى في بداية نشاط المعهد ، ثم قدم في الفصل الثاني الأصول التكوينية للنظرية النقدية في تاريخ الفكر الفلسفى ، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد في الفكر الفلسفى لاسيما لدى كانط ، ونيثشه . وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسى في بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفى الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة . وفى الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية ، التى اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من ألمانيا ، وفى الفصل السادس يقسم المؤلف فصلا هاما عن النظرية الجمالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع ، Mass Culture . وفى الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميدانى لاختبار تحليلاتهم النظرية - ابتداء من عام ١٩٢٨ ، وفى الفصل الثامن : نحو فلسفة للتاريخ ، نقد التبوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

فهو هام للغاية ، ولا سيما ان يسهل بيلوجرافية وافقية لعمال
مدرسة فرانكفورت ، وما كتب عنهم .

- بيري زيمبا : النقد الاجتماعي لنحو علم اجتماع للنص الإلهي .
ترجمة : هائدة لطفي . مراجعة : د. أمينة رشيد ، د. سيد
البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الاولى - القاهرة ١٩٩١ .

٢ - رمضان بسطاويسى : الاسس الفلسفية لنظرية أدورنوا الجمالية .
مجلة الف . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، المجلد العاشر ١٩٩٠
ص ١١٠ - ١٣٣ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لأن هدفه
كان التعريف وتقديم فكر أدورنوا .

٣ - رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكانس .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ١٦٣
وما بعدهما .

٤ - انظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التى قدمها كارل مانهايم :
الايدولوجيا والطوبائية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة
الارشاد - جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كسارن بوبر :
بؤس الايدولوجيا ، نقد مبدأ الانساق فى التطور التاريخى ترجمة
عبد الحفيد صبرة . دار السيلفى بيروت ١٩٩٢ .

٥ - لهربرت ماركينوز : البعد الجمالى نحو نقد النظرية الجمالية
الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢
ص ٨ .

٦ - راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشؤون
الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theory of Art, Humanities Press,
New Jersey, 1978 P, 35.

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art,
Trans by T. M. Knox, Two Volumes, Oxford University
Press, 1975 P, 881 second Vol,

٩- هنري ارغون : الجبالية الماركسية : ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عديدات ، بيروت - سبازيتش ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠- فيصل درالجملة : دلالات العلاقات الروائية .

بؤسفة عيصال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .

وانظر له أيضا : الانعكاس والانعكاس الأدبي . مجلة الف ، المبدد المباش ١٩٩٠ - ص ٣٠ .

١١- تلعب التخيلة دوراً هاماً إلى أقصى حد في البنية العقلية ، فهي تربط أعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتائج الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهي تخرس نماذج النوع ، والامكار الخالدة ، ولكن المكونة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكونة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الفرائز الجنسية والتخيل من جهة وبني فرائز الانثا وعمليات الشعور من جهة ثانية كتاب هيربرت ماركيز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدي ، دار آداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢- يرى يونج ان التخيل يتجدد بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الأخرى ، وهو العملية البدعية التي تصدر عنها الاجوبة على جميع المشكلات التي يمكننا ان نحلها . وهو مصدر جميع الامكانيات التي يولف فيها كلاً من العالم الداخلي والعالم الخارجي وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الأخرى ولقد كان التخيل يقيم دائماً جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجي والداخلي .

١٣- اهتمت النظرية النقدية باستطيقا فرويد ، وتحليلها ، هذه الاستطيقا التي تظهر بشكل واضح لهذه سوزان لانجر في كتابها

Feeling and Form الشعور والشكل (١٩٦٣) .

14 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 373.

١٥- هيربرت ماركيز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkheimer : Dialectic of enlightenment, P,

- 17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.
- 18 - Kant : Critique of Judgment, Trans -from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.
- ١٩- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيغل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٣٤ .
- ٢٠- د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٧٦ ، القاهرة ص ٧٦ - ٧٧ .
- 21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introduction by ; Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.
- ٢٢- هربرت ماركيزوز : الحب والحضارة ، ص ٢٢٥ .
- 23 - F, Schiller : on the Aesthetic education, P, 129.

الفصل الثمانى

فلسفة أدورنو النقدية

- جدل التنوير *
- نقد العقل التماثل : نقد فلسفة الهوية *
- نقد الوضعية : نقد العقل الاتاقى *
- جدليات السلب : العقل والهيمنة *
- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى *

ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور أدورنو (4) بالمشروع الجمالي ،
بسل تعدد نظريته الجمالية ، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التي تكونت
لديه على مرحلتين ، المرحلة الأولى التي اشترك فيها مع
هوركهايمر في تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفي ، السابق
عليهما والمعاشر لهما ، مما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة
الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت ، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه
فلسفي معاصر ، عندما نقداً للعقل التماثلي ، كما يتمثل في فلسفة
الهوة عند هيجل ، والعقل الأداتي كما يتمثل في الفلسفة الوضعية ،
ونقد أشكال السلطة المعاصرة ، تهيمن على الأفراد والجماعات ،
وتكشف عن مراكز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة ، وهذه
الممارسة النقدية هي التي ساهمت في إنجاز المرحلة الثانية من فلسفة
أدورنو التي تقدم فيها كتابه « جدل السلب » ، وساهمت أيضاً
في إنجاز المرحلة الثالثة التي تقدم فيها كتابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهم فلسفة أدورنو دون الإشارة إلى المفاهيم المهمة
التي تحكم مدرسة فرانكفورت ، فحين عاد أدورنو إلى ألمانيا عام
١٩٥٠ ، تابع العمل العلمي للمدرسة ، وعقد ندوات دراسية
عن « هيجل » ، وانضم في ذلك الوقت - يورجين هابرماس إلى مساعدي
أدورنو ، بالإضافة إلى جان بياجي - وكانت العقود الأولى من تاريخ
مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (١٨٩٥ - ١٩٧٣) الذي
أبرز الطابع الماركسي الفرويدي في أعمال المدرسة ، بالإضافة للتوجه
النقدي الراديكالي ، ولكن هذا الطرح لم يلزم كل الأعضاء ،
في البحوث والدراسات ، مما ساهم في خلق تعددية نسبية داخل
المدرسة ، وهذا يرجع إلى تمايز هوركهايمر وأدورنو ، رغم
القائمتها حول مبادئ النظرية النقدية وأهدافها ، فمقد تحول
هوركهايمر من ممثل لاتجاه اجتماعي علمي تقدمي إلى ناقد راديكالي
لنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية ويرى أنها تتجه بالحضارة
المعاصرة إلى اخفاق ضخم تحت لواء الرأسمالية ، أما أدورنو ، فقد
بدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لفرض
الاخفاق الحضاري الغربي ، الذي كان من نتائجه ظواهر مثل العداء
للسامية (٢) ، وينتقد أدورنو هذا المقام ، لأنه يهودي أولاً ، ولأنه

ينتمى للنخبة اليسارية الألمانية ، التي كانت تلاقى الاضطهاد ثانيا ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودى حول فلسفة الهوية او العقل التماثل ، واقترب بهذا الفكر من ارسلت بلوخ (٣) ، ووالتر بنيامين ، وقاده هذا الى نشر عدة دراستات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) . واهتم في كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » في ظل « موضوعية التعمية » او المغالطة ، التي تمارسها المناهج المعاصرة ، التي تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك في مجال الاعمال الفنية ؟ وقد استفاد ادورنو من والتر بنيامين (٤) في تطبيقاته العملية التي قدمها في أعماله ، وتبنى كثير من افكاره بهذا الصدد .

وقد حاول ادورنو في كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية (٥) ، فهاجم ادورنو أحد أشكال العقل المعاصر - السائدة في أوروبا ، ويبرز الصراع الداخلى بين الثقافات الأوروبية ، عن طريق مهاجمة المعارض بين الغرب المستنير والمانيا التي تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية الى الحكم ، مما حدا بحورج لوكاتش Lukach الى تصوير التطور الثقافى الالماني باعتباره تطوراً مستمرا نحو الأسوأ ، لأنه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، أثناء الحكم النازى ، مما ادى لذبوع هذا الرأى لدى الحلفاء كأداة ضد دول المحور (التي يتزعمها النازى) (٦) وهذا الكتاب - جدل التنوير - قد مكن ادورنو من ادراك جذليات التطور الثقافى الغربى ، على نحو اتاح له رؤية كيانط وهيكل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافى ، على عكس ما كان سائداً في تلك الفترة .

ولا بد ان نشير الى أن كلمة الجدل Dialectic في كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلى ، ولكن ادورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه الى الجوانب المتباينة للطابع العقلى والتنويرى والنقدى في الفكر الفلسفى في عصرنا الراهن . فبعد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما ادى لاتخاذ العقل موجهاً له في كل خطواته ، املا في تحقيق التقدم في العلوم الطبيعية ، ولاكتشاف

التكنولوجيا ، فأصبح العقل أداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم (٧) .

وقد ربط أدورنو - بشكل تحليلي - بين مختلف أشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث ، مثل سيطرة الإنسان على ذاته ، والتحكم في البشر (عن طريق أجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن مقدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة - في رأيه - بالاضعاف من شدة اهتمام الإنسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية (٨) ومع ذلك يبقى - في النهاية - الدافع الأساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن - وهذه جدلية الحداثة - فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ، ولا تفهم في الاطوار المتعدد الأبعاد للإنسان .

— جـدل التنوير :

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية في عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرير ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بتقيد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ - إن الأسطورة هي صورة من صور تعقيل الواقع . فمقيد أوضحنا أن الجماعات البشرية - فيما قبل التاريخ - حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، أو تعويض ذلك عن طريق « سجن » الأحداث المهددة للجماعات البشرية في تعبيرات ومصطلحات ، وقد أدى هذا الى ضياع أو افتقاد الوحدة المراتبة بين الصورة الظاهرة والمصطلح أو الكلمة المفردة المعبر عنها . وفي الوقت نفسه ، فإن الإنسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها أداة أو وسيلة لأغراضه ، ولهذا يرى أدورنو في الأسطورة اغداة تشكيك للطبيعة وفقاً لرؤية الإنسان . فالأسطورة هي اضغاث الطوائف العقلية على الطبيعة ، وتنطوى على التنوير لدى الإنسان الأول

٢ - وقد استقر الإنسان المعاصر على نفس منوال الإنسان الأول ، في اصفاء الطابع العقلى على كل الأشياء ، حتى أن العقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون أسطورة من جديد ، ذلك لأن العقل التنويرى تعامل مع هذه الأسطورة (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذ أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها . فبدلا من أن ينتقد العقل ذاته ، يتحول لاسطورة ، ويمضى فى عملية عقلية لكل المجالات الحياتية (٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الإنسانى مرتبطة باستخدام مزيد من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداة .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو أدى الأمر إلى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح العقل التنويرى أسطورة .

وينبغى أن نؤكد هنا أن جدليات العقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى أو الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللامعقلانية ، أو إزالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، أى فى أن يتعقل العقل ذاته ، وقد اتفق هزبريت ماركيز وهوركهايمر مع أدورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه أدورنو يجعله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيغل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يفتى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشروط المادية التى تفتح الواقع الإنسانى ، فهو يعطى أولوية للبشر على العقل ، دون أن يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظريته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ أدورنو أن عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية . لا يمكن التخلص عنها أو تفويتها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، ولسوغ المجتمع الاستهلاكى للثروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما أدى لمرض الوضعية من جديد على

الذات المستقلة . فالعضور الحديثة أدت إلى سيادة العقل الإداتى ،
بمسا يعبئيه ذلك من إنتاج جماعى ، وإعدام جماعى ، وقد قياد
هذا . الفهم المتشائم لعملية التقدم كىلا من أدورنو وهوركهايمر وبنيامين
إلى التخللى عن مصطلح التقدم الذى يثير مشكلات عديدة فى المجتمع
الشيوعى الذى أفرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الالمانى الذى
شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم إلى إعادة
النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبين الجوانب المظلمة فى
البراسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر أدورنو عن هذا فى الدراسة التى أعدها عن التسلطية
التي بدأت العصر الحديث (١٠) . لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية
فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية
التي حاولت أن تستبدل الصراع الطبقي بالصراع العرقي ، الذى يتطلب
أن يكون الإنسان ألياً ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد
كل أشكال السيطرة ، التى أصبحت تتبدى فى مختلف الأشكال الحياتية
فى العصر الحديث .

ويرى أدورنو أن فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى
تحرير الإنسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر
الراهن إلى هدفها مضاد لذلك تماماً ، إذ كرست العبودية القديمة
للإنسان الأول ، الذى كان تابعاً للطبيعة ، فأصبح اليوم تابعاً للمجتمع
المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المثنية على الخضوع ،
وأبعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ،
وهكذا يتبين لنا أن أدورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد
ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ،
فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، أدت إلى اختفاء دور العقل من
نقد الواقع ، وسلب طابع العقلانية التى يضفيها على الأشياء ،
لأن فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت أنها تسعى إلى
تحرير الإنسان من عبودية الخوف والأساطير ، وأضلت العقل
كصيغة منهجية للعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع
الراهن ، استسلمت لأساطير من نوع جديد ، مثل أسطورة التكنولوجيا ،
والسلطة ، والتسليخ ، وإنتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك أى
مساحة للإنسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التي تتيح للإنسان النقد والتميز ، بل أعمدت جدليات التسلط من داخل العقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة انقضاء الراهنة ، فلم يعد للإنسان سوى هذا البعد الجزئي في تعامله مع الأشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون أن تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء ، وقد ساهم هذا في تحويل اللغة الى مجرد أداة في يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلا بد من تاريخ نقدي لعقل عصر التنوير (لا بد أن نشير هنا الى أن مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلسفة القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يمتد ليشمل ككل فكر يسمى لتحرير الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتائج العقل لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالمعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن تقديم تاريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، أو العلوم الإنسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتي للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم ويزدوج على ذاته ، فوجد العقل الموضوعي الذي يفصل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة ، وينطوي بالتالي على بعد معرفي وأنتولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات ، ووجد أيضاً العقل الذاتي ، الذي يخدم تطلعات الإنسانية في ادراكها لغاياتها وأهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم الذوبان في البعد الجزئي الذي يظن ككل شيء بضمائنه في المجتمع المعاصر ، والعقل يوفر للإنسان شروط المحافظة على هذه الذات ، التي يكتفى المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ، ويتجاهل به عن عمدة الأبعاد الداخلية للإنسان ، لأنه يريد نفيها . . . ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي ، الذي يهدف الى المنفعة ، ويضع منطقاً لها وبين العقل الذاتي ، الذي يكشف عن السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير . . . ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعي ، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما أدى لانخراط العقل في صيرورة الانتاج ، وأصبح الفكر خاضعاً لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول اللغة الى شغل ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، وأصبحت الفلسفة تابعة ، والإنسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ، لأنها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نوع خاص ، تهدف الى تكريس لا عقلانية من نوع جديد ، تستهدف
سيطرة الانسان على الطبيعة ، وتأسيس نظام اجتماعى وسياسى
يسيطر على الانسان ، ولهذا - فى ظل هذا النظام الذى يبدو
عقلانيا - تصبح المعرفة سلطة ، فى يد مالكي وسائل السيطرة ،
والمعرفة هنا ليست هى المعلومات فحسب ، وإنما هى التقنية
والتكنولوجيا التى لا تسمى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد إستغلال
عمل الآخرين .. وفيرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة .

ويريد ادورنو لفكر التنوير ، أن يستعيد دوره فى تحرير الانسان
من الأساطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفع الانسان الى مبادرة
الفعل الخير التى تساعد فى خلق الشروط التى تنمى طاقاته بمختلف
ابعادها ، وتحقيق رغباته .

نقد العقل التماثل « فلسفة الهوية » :

اهتم ادورنو بنقد العقل التماثل ، او نظرية الهوية ، التى
ترى أن هناك تماثلا بين الذات والموضوع أو تطابق بينهما ، والتى
أعطاهما هيجل مشروعيتهما الفلسفية ، وقد سبق لهوركهايمر أن قدم
نقدا لفلسفة هيجل ، فبين أن المثالية الألمانية ، من كانط الى هيجل ،
حاولت تصوير « الحقيقة » على أنها وحدة الذات والموضوع ،
فالهوية - هى النظام الفلسفى الموحدة للعالم ، وهى البنية المنطقية
للميتافيزيقا التى يقدمها هيجل حول هوية الواقع مع العقل -
وهذا لكى تكتشف النظرية النقدية للاعتلال فى العالم ، وتذكر
لاعقلانية التاريخ ، ورفضها لفلسفة الهوية ، لا يعنى الاعتراف بالنظرة
الوضعية المحضة للعالم ، بل هى تنقدها أيضا ، ولكنها تأسيس
فلسفى لرفض الايديولوجيا التى نفترض وجود تماثل وهوية بين الذات
والموضوع .

وقد حاول هيربرت ماركيوز تفسير فلسفة هيجل من خلال
فكرة السلب او النفى ، بدلا من مفهوم الهوية ، وذلك لاقامة مفهوم

الحياة-الانطولوجي كأساس أصنيل-لانطولوجيا هيكل ، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقل التماثلي عندا هيكل ، ولم يصر فيه سمة جوهرية ، على النحو الذي تجسده فكرة النفس في الجسد الهيكل .

ولكن أدورنتو في كتابه « جلد السلب » يجعل من اهداف كتابه تفويض المماثلة بين الحقيقة والكلية ، فهو يرى ان نظرية الهوية او التماثل لدى هيكل تفترض وجود ترابط منطقي بين الذات والموضوع ، بينهما هناك استقلال نسبي او لا تماثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيا الخاص ، كذلك هناك مناطق لا معقولة في الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتالي يقترح ادورنتو منطقاً للتمكك ، بدلا من الترتيب التماثلي ، وذلك من خلال جلد السلب .

ورغم ان جلد السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب ايضا (١١) فالذات الانسانية ليست في حالة تطابق مع الموضوع ، فهي تخالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقع ، وتمارس قدرتها على دراسة وهمها الخاص ، فالوعي يمكن ان يتخذ من افكار الانا موضوعاً للتفكير ، وليس موضوعات الوعي هي الواقع دائما ، وإنما هي لا تماثل وقد استفاد ادورنتو هنا من هيكل ، وهو سار بشكل خاص ، فلقد استفاد من مفهوم السلب او النفس في الجسد الهيكل ، واستخدمه في تفويض نظرية الهوية ، وهذا يعني ان مبدأ « اللاتماثل » قد خرج من داخل الهوية (١٢) ، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هذه العلاقة ، التي تجعل العلاقة تتحرك في ضرورة من مفهوم التماثل الى مفهوم عدم التماثل ، فالواقع يتغير ويتشكل في أشكال عديدة ، والذات تقوم بعملية نفي مستمرة لفاهيمها عن العالم ، ولهذا فإن غاوية الذات تنهش في نقد تصوراتها عن الموضوع ، ونقد الموضوع ذاته ، وقد ادى هذا الى تخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كلياً ، لان هذا يعني تحويل الموضوع او الواقع الى كتلة كلية صماء ، لكي يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية ، أي الاحالة للذات ، لأنه يتمثل معها ، وبالتالي اغفال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضوع .

ولكن إذا كان أدورنو ، أو النظرية النقدية أيضاً ، يرفض
فلسفة الهوية ، أو الماثلة بين الواقعي والعقلي ، فإن هذا لا يعني
تبني موقف اللاعقلي ، كمناد العقلانية هيكل ، وإنما هو يرى رفض
العقل ، ينشأ من نقد العقل لذاته ، وحدوده في الواقع والتاريخ ،
وقد بدأت هذه الفكرة - في تاريخ الفكر الفلسفي - لدى كيركجارد
الذي أمد أدورنو أطروحته عنه ، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم
الهوية ، وبالتطابق الذي أتاه هيجل بين الداخلي والخارج والواقعي
والعقلي ، وقد حاول أدورنو تطوير أفكار كيركجارد في هذا ،
لكنه في نقده للعقل الماثلي عند هيجل لم يدفعه هذا إلى اتخاذ
موقف لا عقلائي ، وإنما دفعه هذا المزيد من العقلانية ، والكثف من
عقلانية مغايرة ، تتدرك التهتك والاختلاف ، بدلاً من رده إلى التباين
(وهذا يستدعي الإشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل
عام ، وأدورنو بشكل خاص) : انظر الهامش رقم ١٣ . ، وإدراك
أن العناصر غير الماثلة في الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هي
سلب لمفهومها المثاليات من الواقع ، ونفيها لواقع راهن متعين في
ظروف محددة . فأدورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ،
وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسد اللاتباين ، وهي دائرة
الجمالية ، التي لا تسعى إلى تصويص ما ينبغي أن يكون ، فيقتنع في
معيارية أخلاقية ، وإنما تقديهم الخبرة الحسية بها هو موجود
مباشرة ، بل قدم أدورنو نقداً للحل الذي يقترحه كيركجارد في
نقده لنظرية الهوية عند هيجل ، فالبدل الكيركجارد في يقدم حلاً
ذاتياً ، وبالتالي يفاد انتاج الماثلية الهيكلية في نوع من إنطولوجيا
الذات العينية ، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ،
وتقتلص النزعة التاريخية إلى إمكانية مجردة للوجود في الزمن ، فأدورنو
لا يعودنا إلى المفرد كرد فعل الرغصة لتبني الكل ، كما يفعل
كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة الوسيط في المنطق الهيكل ،
تقوم بدور جوهرى لسلب الفردى والكل في تطابقهما الحصى ، ذلك لأن
الموقف عند الفردى هو موقف لا عقلائي ، في مقابل الكل العقلائي
الذي يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد أدورنو من هوسرل بشكل
مباشر ، في حل هذه الاشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقداً
لمفهوم العقل التشاكي الذي يتركز في الكلية كمفهوم أولى للقضايا
بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الهيمنة في نقد فلسفة

الهوية أيضاً ، فتقد ناهمت في إبراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت أن التفكير يقتل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قاتلاً للحياة ، وبينت أن البنيات الموجودة في الأشياء لا تنتج عن الذات الإنسانية التي تفكر وتراقب ، بل هي موجودة موضوعياً ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحي بالعقل الذي يقتل الحياة ، فتصير فلسفة العقلانية ، فتقع في المباشرة ، وهذا ما يرفضه أدورنو أيضاً (١٤) .

فأدورنو ، وهوركهايمر ، ليسنا ضد كل عقلانية ، وإنما هما ضد عقلانية الهوية ، التي تفترض ثنائية ، مضرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التي تتأسس على واحدة « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد أخذ أشكال العقل ، الذي بدأ بالظهور في تاريخ الفكر الفلسفي على يد ديكارت ، وقسم العالم إلى محالين مستقلين ، هما الجوهر والفكر ، والجوهر المتمد ، وحاول الفكر الفلسفي بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعي والعقلاني ، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذي يتأسس على الميتافيزيقا ، الذي عبر عن نفسه في النزعة الوضعية والبرجماتية ، التي حصرت العقل في نطاق ضيق ، وحولته إلى مجرد آلة ، وبالتالي كان طبيعياً أن تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعي الذي حول العقل إلى أداة لإحكام مزيد من السيطرة على الإنسان (١٥) .

ونقد العقل لا يعني نقد المفاهيم والتصورات النظرية فحسب ، التي تتحول لايدولوجيا لمرآكز الاستقطاب ، وإنما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى في نقد السلطة والعائلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازي ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة في الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التي تجسد العقلانية ، هذا إلى جانب نقد الفكر الفلسفي ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

١- نقد الوضعية :

يجيء نقد أدورنو للوضعية ضمن محاولته الكثيف عن الإبعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التي استفادت منها

العلوم الإنسانية ، فلتخذ اختيار أدورنو الوتوف مع فلسفة هارت
هيدجر ضد الوضعية التي تنسب الانطولوجيا ، وذلك لانهمسا يتقمان
مغلا الى نفس التناقض التاريخي ، وهيدجر يتزود المعالم التاريخي
باساس انطولوجي ، من خلال مفهومه عن القلق الانساني وفلسفة
الفعل

ويأتى نقد أدورنو للوضعية كنظام منهجي للمعرفة ، لأنه
يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة
عند أدورنو - هي إعادة النظر في الوجود والمألوف ، ولا تفصل
بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف أدورنو مع الوضعية
التي يراها هوركايمر التكنوقراط الفلسفية - ليس اختلافا حول حدود
الجماليات المعرفية ، او على موقع العلم في المجتمع المعاصر ، وانما
هو اختلاف جوهري في الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والجدائة ،
وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها
الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكبرس لجعل معنى واحد ، وأدورنو
لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيق منطقها لنظرية
العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تاويل الواقع ، ولا تتفاعل مع الاسئلة
التي تثيرها العلوم الاجتماعية

وقد بين أدورنو في « جدل السلب » ان المجتمع كلفة لا يمكن
ان يفهم الا من خلال الفرد ، والفرد يتحدد وتتضح ملامحه من
خلال المجتمع ، الذي يتجذر في اعماق الفرد ، وبالتالي فإن
الفلسفات الوضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر القوة بين الفرد والمجتمع ،
الذي عبر عن نفسه في انهيار العقل وتحوله الى أسطورة بربرية
معبصرة . وبالتالي فهنا نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقد
الفلسفة » ودورها في الحياة المعاصرة (١٦) .

ومثل التفكير هو في حد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض
على الانسان ، حتى قيل ان يتخذ أي مضمون خاص ، لأنه يعنى
ضمنا النخلي من الايديولوجيا التي تدفع بالتفكير الانساني نحو التزام
معايير وضعية ، في تناول قضايا وإشكاليات الواقع . والتفكير
النثلي الذي ينادى بانه أدورنو يسعى الى تجاوز غملاظر الخاضر ،
وما يبرزه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المسافة .

أولاً ، إلى ما هو خفى ومكبوت ومتهوع ، بفعل مراكز الاستقطاب التي تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج الجدائة (١٧) ، ولا يقف الأمر عند الفلسفة الوضعية ، وإنما يتسع ليشمل نقد الجدلية ، ويمثل الاتجاه الوجودى ، فالفكر الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللانساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعاصر وللعقلانية التي تقتنر دائماً بالتكنولوجيا الناجمة عن التوسع فى استخدام الأدوات ، وللجدائة التي تربط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة ، دون أن تتجاوزها ، مفهوم جدل السلب عند أدورنو : هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التي ترتبط بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتي من تقيدها بالتجربة التي الحدا الذي جعلها تلزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون أن تنطرق إلى الإمكانيات التي قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالى فهي تكرر لنا هو قائم ، وعاجزة عن نقل ما هو ممكن إلى مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم أدورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى الجزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لمنفى الصيغة الوضعية للتفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف انتقائى من العالم المحيط بنا ، وقد ركز أدورنو - فى نقده للوضعية على وضعية القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تزيد أن تدرس المجتمع الإنسانى على النحو الذى تدرس به العلوم الطبيعية ، ويبدو هذا الهدف مغرياً لكل من يحرص على تقدم العلوم الإنسانية ، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية إلى الحيلولة دون وقوع أى تغير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسعى إلى تغير الظواهر التي يبحثها ، بل يكشف بتسجيل ما هو موجود أمامه : فالوضعية تريد للتفكر أن يحلل الظواهر الموجودة كأم واقعة ، لا سبيل للاعتراض عليه ، أما محاولات الثورة على هذا الواقع ، أو تغييره من جذوره فتوصف بانها محاولات غير علمية ، وهو وصف لم يعد غريباً أمام سيطرة النموذج الوحيد للعلم ، فى نظير الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، فيكشف بذلك عن الجوهر الذى يخفى وراء مظهر الوضعية التي تحتفى بالعلم ،

والتخيل عنصر غائب عن الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر لحساب ،
وتكوين صورة عن المستقبل لا تستند كلها من الحاضر ، بل من
التخيل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف إلى تغيير
الواقع إلى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها
من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهي تركز بدورها على تحقيق
الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للالفاظ ، والتحليل
التشريحي للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع
عشر أيضاً ، لأنه لا يستلزم عند الاهتمام بالمشروطية بالتخيل اللغوي أن
يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويشير أدورنو عدة أسئلة
تسأل هدف البقعة والوضوح : هل الهدف واضح ، قواعد التقنين
المعتل الانساني ، ولكن يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبر عن قيم
بما في الواقع ؟ وهل الهدف قصير ، مهمة الفلسفة على التخيل
اللغوي ، دون تجاوز هذا المهتم الاثنان لذاته وعوالمه ، ولممارسة
جدييات الانعكاس الذاتي للوعي ، وبالتالي بالفلسفة عند أدورنو ، هي
التي تشير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التي تخلص من الوضوح من إبطال
خوض أسئلة عن الحرية الانسانية ، والامكانيات التي يطرحها واقع
المجتمع الانساني في عصر الاستهلاك ، لأن الجواهر الفلسفة النقد ،
ومدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فسر الفلسفة التحليلية لا تعترف
بالمعلو أو التجاوز .

جندل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة ، أن يطرح
سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع (١٨) ، مادام
ينقد فلسفات الهوية والحياة والموضعية . ورغم أن تتيه أنها قد
سببته في تجديد موقفه فيما بعد ، من خلال هذا التفتت ،
ولو وقفت نظرتة عند هذا الحد ، لا يصبح موقفه كاتطينا ، الذي
رغض العقلانية ، (التي ترد المعرفة الى العقل) ، ورغض التجريبية
التي ترى في التجربة مصدر المعرفة « فهو يغيد ضياعة القضية
على نحو ، يكفل له تجاوز الكانطية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم
العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعي ، وأن هذا التقسيم ،

كبيان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الإنساني ، مما يكشف عن
دور علمي مزيف بالنسبة ليطاق الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعي
يأتي من قبوله لهذا التقسيم .

وبكل الأمر لا يفتقر جندر تاسيس علم اجتماع المبررة ، أو إبراز
الطابع الاجتماعي للفكر الانساني ، وتقسيمه الأخير وفقاً للوظيفية
الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتم تجاوزه لهذا باتخاذ موقف
نقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والفرد ، وقد حدد هذا
وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد والتلقائي والوعي
لأهدافه ، وبين العلاقات الناجمة عن ضرورة العمل التي يعتمد عليها البناء
الاجتماعي ، فلا يتعلق الأمر بتحليل الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا
الواقع الانساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد
من التفكير الفلسفي ، فلا يكفي بأن يلعب الدور الذي يتطلبه المسبق الاجتماعي
القائم ، وهذا يتم من طريق « . فكر التجاذبية » . الذي يستوعب
البنى الأنثوية للعمل الانساني ، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعي الذي
يوافق العقل ومبدأه الجماليات ، فتستلزم شرعيتها في الكشف عن الوجه
الخفي أو الممنوع من الواقع (١٨) . من أجل تغيير كل المجتمع ،
وهذا ما يستلزم منه طاقتهما الخاصة ، ولهذا فالمنهج الفلسفي في
جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع ، وتمييز الصراع الذي
تكشف عن اقتراب الانسان وتشويهه ، ولذلك فهي تركز على كشف
هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائل التي تساعدنا في نقد
العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هيوي مضمون
تاريخي ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه
الفلسفي :

١- العقلانية : وهي نقده للعقل لذاته دائماً ، من مواقع مستقلة ،
وهذا لا يتأثر إلا باستيعاد المؤسسات الاجتماعية والدولة والحزب
لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الإداري ، ويستلعب
العقلانية في مفهومها الشامل .

٢- السلب : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستلزم شرعيتها من
سلب الواقع لشيءه ، واجتادة انتباهه ، ولهذا السلب يجدد
الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تظنح التمسك دائماً ، تسعى من

خلالها للتحرر الانساني في كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

- **الوسائط :** إن نقد المجتمع ، لا يغنى نقد المفاهيم التي يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب ، وإنما تعنى - أيضاً - نقد الوسائط الثقافية التي تعبر عن صورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فاصل بين صورة الفكر ووسائطه .

- **المادية :** استفاد أدورنو من الماركسية ، في تحليل الطابع الاجتماعي للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية أيضاً ، ولكنه لا يتف مع الماركسية تماماً ، وإنما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية في الواقع الاجتماعي تشير إلى عناصر فكرية أيضاً .

وهذه البنائيات تجتمع في إعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدي ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدي الذي يقدمه أدورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الألمانية التي مثلها بوبر وإياسبرز ، اللذان نقدها في جنيد السلب ، واستند في نقده إلى أن المنظور الفلسفي للوجودية قد أسى رؤية أيديولوجية غامضة ، فهي لا تمارس أية فاعلية في نقد أشكال السلطة في المجتمع ، في الوقت الذي تدعى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانساني في شموليته المطلقة . وقد حاول أدورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على أساس أن هيجل قد أكد على أن العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته ، دون أن تضيق مكوناته الضابطة لعملياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيسين الفلسفي الاجتماعي لفكر أدورنو النقدي ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذي يسيطر على أعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدي إلى صيغة عينية وتاريخية تتيج له نقد المجتمع المعاصر ، فالديناميكية التي يتضمنها جدل السلب تركز على قشرة أخرى للعقل يسميها أدورنو « بالتفكير الثاني » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا يسعى لجوهره ، وإنما لكي يقوم بنفى هذا الواقع الذي يستند إلى عقل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعوات ، وتروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة - التفكير الثاني - تناقض العقل - العقل الاستهلاكي بفضل عقل عقلاني يفترضه العقل النقدي ، بمعنى أن العقل يكون مغترباً عن نفسه ، ومتواتراً ، بحيث يحتفظ بقدرته على « السلب » الواقع ونقده دون أن يتم استيعابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعي العيادي الفعير المؤسسات القائمة (١٩) .

ويستعين العقل في قراءته الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف واحدة العقل المسيطرة على الواقع ، التي تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلي ، أن هناك صورة أخرى للعقل ، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكي (٢٠) . ولهذا يتحول تفكير الأعمال الفنية إلى العمل الفلسفي ، يكشف عن إمكانات الحرية التي تطرحها الأعيان الفنية ، أوجع السلب في جوهره ، محاولة لتأمين مآزق الموضوع في شبكة الاستلاب التي يحكمها آليات الواقع ، لأنه - أي العيالكتيك السلب - اشتغال دائم عن حيالة التفكير الانطولوجية ، التي تجعل الفرد من المجتمع المادي ودولة المؤسسات ، ولهذا تحول التفكير الوجودي إلى فكر أيديولوجي داخل الهيمنة المتغلدة العقلانية الاستهلاكية .

وقد أوضح أدورنو أن الفلسفة لا ينبغي أن تعيش في عالمها الخاص ، الذي انقطعت روابطه بعالم الإنسان ، بل أنها ترتبط بممارسة الإنسان العملية وبالوجود العيني الذي لا يفهم بمعزل عن الملاحظة التاريخية التي يتحقق فيها وعن المجتمع الذي يحدد قدرات الإنسان وإمكاناته . والعناصر السابقة التي أثرنا فيها لا تعني أن تقتصر الفلسفة على ما هو عيني ومباشر ، أو تنزعم بعالم الواقع على ما هو غيبي ، إنما على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن حقيقة ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تتعرف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية أخرى ، ولا بد أن تتسلم كل فلسفة نقدية

بقدر من متبصر « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل -
لدى أدورنو - بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالإشارة
إلى وجود هذه الممكنات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ،
ولهذا كان الوجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم أحدهما بدون
الأخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب ،
والتعرض لكل ما يثمره من قضايا ، فهذا يحتاج إلى عمل مستحيل ،
لأنهما أن أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ،
بقدر ما كان يهدف إلى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمي
إليها . فالكتاب محاولة لتقديم تاريخ نقدي للعقل المعاصر ،
والفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة إثارة القضايا ، وتعمرية
وتشائع العقل من الزيف الذي يتجلى به ، فهو ممارسة مزدوجة
للنقد

والكتاب يتكون من ثلاثة أجزاء ومقدمة : ففي المقدمة التي
تمتد من صفحة ٣ - ٦٠ (في الترجمة الإنجليزية التي صدرت عام
١٩٧٣) وقسمتها هنتا آشتون (E. B. Ashton) يتناول أدورنو الأسئلة
المطروحة على الفكر الفلسفي حول إمكانية الفلسفة في عصرنا ، وكيف
تكون نقطة البداية هي جدليات السلب ، وليس تكريس لنا فهو
قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ،
ويقدم نقداً لهيجل ، ومن خلال هذا النقطة ، يستنتج أدورنو
من هيجل ، وبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذي كان يريده
هيجل ، لم يتحقق في التاريخ ، لأن العقل بجهنومة الجدل الذي
يتجاوز كل حالة زاهنية ، فقد تم استبداله بالعقل الإداري . وللم
تفلسف الفلسفة - التي أصبحت أداة في يد أصحاب السلطة ، مثلها مثل
كثير من العلوم الإنسانية التي فقدت استقلالها ، وأصبحت تابعة
للسلطة ، وتقوم بتبرير أفعالها ، أو أضفاء الطابع العقلي عليها ،
وإذا كانت الفلسفة قد فشلت في الالتزام بوعدها في تغيير الواقع -
في القضاء على الانفصال والاعتراب بين الإنسان والواقع ، من خلال
المؤسسات ، فإنها مدفوعة إلى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتي
للفلسفة هو ما تمخذه أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا

الفشل ، ونقد الانساق الفلسفية التي تدعى امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقدية تنطلق من اعتبار أساسي يؤكد على أنه ليس هناك فلسفة أو نظرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلها ، وهذا لا يعني أن النظرية النقدية تمتلك الحقيقة ، وإنما تطبق هذا على نفسها أيضاً ، فهي ترى أن هذا الادعاء بامتلاك الحقيقة حالة من حالات الوهم ، فالفلسفة لا تقدم الحقيقة لكنها تساهم في تحرير الإنسان من عناصر الاستقطاب المعاصرة .. ولهذا قدم أدورنو نقده للفلسفة الوجودية والوضعية ، وأعاد صياغة الأسئلة حول التراث والمفردة ، والأشياء واللغة والتاريخ .

والجزء الأول يتعلق بالانطولوجيا ، وهو يتفرع إلى جزئين ، الأول عن الحاجة الانطولوجية للإنسان المعاصر الذي ي طرح أسئلة عن محوى الوجود ، حين يغتنى من التشيؤ ، ويشعر باختناق الواقعية Unsuccessful Realism ، ويدرك أن حاجاته الحقيقية هي التي تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The wrong need التي يفرسها فيه المجتمع الاستهلاكي المعاصر .. وهذا لن يتأتى بنقد الانطولوجيا المعاصرة التي لا تهدف إلى تجاوز الوجود كميتا هو ، وهذا ما أوضحه في القسم الثاني من هذا الجزء الكينونة والوجود Being and existence ، لأنه لا بد من تجاوز الأساطير المعاصرة ، وممارسة الشعور بالزمن ونقد انطولوجياتها الذاتية ، وهذا لن يتأتى إلا بتجاوز البعد الواحد للإنسان .

والجزء الثاني من جدليات السلب : المهنوم والمقولات .

ولميه يكشف عن منطق جديد لتأثر الذات الانسانية ، وتوزعيتها بين مختلف أوقات العمل ، ويقدم نقدا لفلسفة الهوية ، لينتج عن منطق آخر لتنشيط الإنسان وتوزعنه ، بدلا من الوحدة والتطابق التي نقوم باستقاطها على العالم ، ولا ندعنا نكتشف عما به من مراكز للاستقطاب .

وفي الجزء الثالث من الكتاب يقدم إدورنو نمادجا للإشكاليات التي أثارها بطوال الكتاب ، فالجزء الأول والثاني اللذان اجتالا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبى للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان المسمى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمد فى النفس الانسانية ، فالمسكوت او المسكوت عنه ، هو لا شعور تأبى السيطرة السائدة التعبير عنه . ويقدم فيه نقداً للفلسفة كانت ، وتحليلاً للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للفرعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنواناً له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمناهج الفلسفة الهيجلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم أدورنو تأملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء يربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند أدورنو من خلال الثقافة .

٢ - موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لأدورنو كنتيجة لمشروعة الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدي للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الثقافى ، وخلص الى أن الفن « كمارسنة » هو ضرورة على المستوى الأنطولوجى للخروج من أزمة « العقل الادائى » والعقل التماثلئى السائد الذى يوحّد بين العقل والدولة ، لأن الفرد يتخزّن أو يمارس حرية فى الفن ، ولهذا حاول أدورنو أن يبقى الفن مستقلاً عن الحياة الواقعية ، ورفع أى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التي تضع الفن في سياق محدد ، فإنها تقضى عليه ، لأنها تقضي على قدرة الانسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيفة للخروج من الدائرة المحيطة حول الانسان المعاصر ، فهي نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، ففي المرحلة الاولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل في الحضارة المعاصرة ، وفي المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل في جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذي صار الدستور الفلسفى للنظرية النقدية ، وفي المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والمجتمع الى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيدا ليو توبيا النتاج الثقافى في المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لديه دراسة انماط التعبير الجمالى في الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الادب والموسيقى ، وركز أيضا على تقديم تحليله النقدى لمكانه الفن في المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين النتاج الفنى ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للانسان مفهوما عن الحياة اليومية ، تكون من شروط انتاجها ، استهلاك أدوات ومنتجات معينة ، مما يسهم في ترويجها ، وكشف في هذا من حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وصحف ، وهى ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى مثل انتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواشع الصناعى المبتزب ، وهى ثقافة تخريرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية لثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والبنابيع الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى ينزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقتلاع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على ارضاء حاجات جماعية ، هدرية بعينية ، وهذا مما

نلاحظه في الإعلانات ، التي تروج لمنتجات قد لا يكون الإنسان في حاجة إليها ، ولكنها بالألحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة ومؤسساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التي تصنعها أجهزة التسلط والهيمنة ، لأنه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها في علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلمة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتوجيهها في صورة معينة ، هذا على النحو الذي تحول فيه العقل الى أداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى أن أدورنو قد توصل لرؤاه يصدد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة في المجتمعات المتقدمة ، وحلل طبيعة العلاقة بين الثقافة وأجهزة الاتصال ، ومن خلال نقده للنساج الثقافي كمعطى فكري .

فأدورنو قد بدأ بنقد الأسس التي يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفي ، ثم أعقبه نقد المجتمع ، والمرحلة الثالثة هي نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد في النتاج الثقافي ، وبالتالي فإن نظريته للفن هي جزء من نظريته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبى في اكتشاف ثقافة الظل ، وهى الثقافة السلبية ، المضادة لثقافة الاستهلاك ، وهى الثقافة التى ينتجها الفن ، لفن كسل مخنور الاغتراب السائدة في الحياة اليومية ، والفن في صورته السلبية تلك هى التى تقنوم بفعل التضرر ، هو الفن الوحيد المتناج له الوجود ، بينما الفن الذى يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لأنه يرتبط بقانون الحياة التى يروج لها أو يعبر عنها ، فينتهى أو « يموت » على حصد التعبير الهيجلى . بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبر عنها ، أو تدخل في سياقتها ، ولهذا فهو يترى في بعض الأعمال التى تزعم الخداثة ، أنها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع أدورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفا من الجمالية الماركسية ، التى ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهنا ، وهذا ما سوف نتعرض لئنه بالتفصيل في معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذى يتخذه أدورنو في تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذى سبق له استخدامه

في تقديم أفكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالي ، ومظاهره وأماقه ..

ولم يظهر المشروع الجمالي لأدورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالي منذ كتابه « جدل العقل » الذي درش فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكري وإستلاب الوعي في المجتمع المعاصر ، فبالنصوص الفنية تكشف - في رأيه - عن الخفى والمكبوت في الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة وأخصاها لفعل التصنيع ، مما اعتبره دليلا على ازدهار الفن ، وضباب استقلاله الذاتي ، واستخدامه كأداة أيديولوجية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخيلية للفن .

ويقيم الانتقال إلى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجي خلال أعمال أدورنو ، ويتضح في مقولة هامة في كتاب « جدل السلب » . وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلي للعمل الفني ، والتكوين الشكلي له يبرهنا على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف بشكل كلي - عن النمط الإلزامي للعقلانية السائدة في المجتمع الاستهلاكي . ويحاول أدورنو من خلال هذه المقولة ، أن يبسط القول الشائع الذي يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صبورة خيالية ، وخلق نسق موضوعي للفن ، يؤدي إلى القضاء عليه ، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدي لسوت الفن (٢١) .

ويتميز خط النقد من « جدل السلب » إلى « النظرية الجمالية » مسيرته بين الفن والنقد الجذري للمجتمع المعاصر ، فالفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو إلى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخيلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعي الانساني ومحاوله ضياعه وفق اتجاه إلى تجديد المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذي يخلقه العماد الفني محاولة لانتشال الانسان من الوهن السلمي الذي يجعله يلهث وراءه ، ففى الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

ما هو واقع ، ويتجيه نرجو مضاعفات لا محدودة ، هي فضاعات
التخيل والتقدير الجمالى الذى يساعد الانسيان فى كشف الهوية
المستتبة للواقع. أمين شيم يشيكل موقفه الفكرى الذى ينهى هذه
الهوية (٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفلسفى والجهالى هو الوسيلة الأخيرة الممكنة
لمقاومة الفرد ، ولحماية وعيه من الاستلاب ، وينبغى لهذا التعبير
أن يكون متشوقاً ومتغالياً على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج
تحت أشكال الواقع ، وذلك لكى يتكن للفن وللعمل الفنى تأدية
وظيفتهما النقدية .

وقد قام أدورنو فى كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن
فى العالم الغربى ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، أن الصور والأشكال
الفنية السائدة فى العالم الغربى هي أشكال غنية ممزقة لمجتمع
ممزق ، فحضور الأشياء الطاغى فى الحياة اليومية ، كسلع لهذا
السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فإن هذا
الحضور - الشيء - قد تسرب الى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم
الانسائى ، موضوعها ، وإنما الأشياء أيضا ، وهى بذلك تكرر
وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الانسان الداخلى ،
ولهذا فإن أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع »
والأشياء ، لا بد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفنى بوظيفته
الاجتماعية ، لأنه أصبحت صناعة الثقافة ، ونتاجها الزائف يشكل
خطرا على محتويات النتاج الفنى ، وتؤدى بالفن الى الانحلال والذوبان
داخل العملية الطاغية للاستهلاك ، مما أدى الى غياب الفن الذى
يقوم بوظيفته الاجتماعية فى النقد والتحليل .

ويقالى أدورنو فى نظريته لموقع الفن فى المجتمع المعاصر ،
ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه
السلطة السياسية للتعبير عن أفكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن
حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية فى ممارسة فعل التحرر ،
وإنما يتحول لايدولوجيا رسمية ، ويفرق الفن فى المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحرر والانعقاد من الأوضاع الزائفة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر أية بوادر لنا يمكن أن يكون مخالفاً وتقيضاً للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص قد لجأ إلى الألق الجمالي ، لأنهم لم يقدموا أي صورة محتملة للمستقبل ، فهي فلسفة ، تصير على نقد الحاضر (٢٣) دون أن تضع صورة للمستقبل تجعل للفلسفة دوراً في الفعل التاريخي ، وقد يكون هذا قد تم عن قصد وإدراك من ادورنو ، لأنه لا يريد أن يقع في وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها أن يشير بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ما هو ممكن ، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح أن ادورنو قد تأثر بشكل مباشر بأراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان تعبيراً منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري ، وتعبيراً عن مأزق الفرد النابذ وعجزه عن التفكير من خلال مقولات أخلاقية لتغيير الممارسة السياسية .

والفن هو توليد لهذه الصورة الجينية التي لم تتضح بعد لفلسفة ادورنو هي محاولة لطرح أسئلة مستمرة ، والفن هو اقرب بصورة لطرح الأسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم أجابات جاهزة ، ولذلك فإن اختيار ادورنو للمشروع الجمالي ، يقيق مع رفضه لابتدال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا التي تخلم العالم يصبح فيه الإنسان أقل شعوراً بالقلق والخوف ، ورسناً للحرية والتحرر من أسس الاغتراب بأشكاله المختلفة ، والفلسفة في مرحلتها الأخيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى ادورنو » تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشفق في اللغة ، وتحوله من خلالها إلى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة ادورنو تطرح عدة أسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن أن يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكي ؟

وهل يمكن من طريق التخيل أن يتحجروا بن طفيلين المعتل
الأسطوري الذي يتمثل في الصيغ التبادلية للقيم الاستهلاكية الخلقية؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب
بكافة أشكالها ؟

هل الحداثة هي الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، ليكشف
عن موهبة أخرى للحياة ، غير تلك التي تقدمها وسائل الاتصال ؟

لماذا لم ينجح عقيل التنوير / النهضة في مساعدة الإنسان على
التحرر من أسر ما هو سيئ ؟

هوامش الفصل الثاني

١ - يمكن الإشارة هنا الى حياة أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) مما يلقى الضوء على مضادته الفلسفية التي توضح المؤثرات التي تآثر بها وشكلت فلسفته ، فُلقد ولد عام ١٩٠٣ في فرانكفورت من أب الماني وأم ايطالية . واهتم بالبداية بالموسيقى في مينا حتى عام ١٩٢٨ ، ثم عاد الى فرانكفورت ، وكان قد تعرف الى هوركهايمر (Horkheimer) في الحلقة العلمية التي كان ينظمها هانس كورنيليوس Hans Cornelius حول هوسرل ، وقدم أطروحته حول كيركجارد : بشاء الجمالية ، التي نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً في معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا في عام ١٩٣٨ ، وحين وصل هتلر الى الحكم ، مكث في إنجلترا حتى عام ١٩٣٧ ، في كلية مارتن في أكسفورد ، وبعد نفيه الى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذي كان قد سبقه الى هناك ، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً ، وعاد أدورنو الى فرانكفورت بعد الحرب ، وصار مديراً للمعهد ، بعد هوركهايمر . وقد توفي عام ١٩٦٩ ، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة ، جدل السلب Negative Dialectic ، وبعد أن بدأ في نشر مؤلفاته الكاملة .

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفي هي :

- ١ - نقد العقل . ٢ - جدل السلب . ٣ - النظرية الجمالية . وقد تأثر بكانط وهيغل ووالتر بنيامين من المعاصرين له .
 - ٢ - اشار مارتن جاي الى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية : لأن معظمهم يدين بها ، وقد اشار أدورنو بشكل خاص الى مذابح هتلر في كتابه جدل السلب بوصفها دليلاً على الاخفاق الحضاري وتراجعا عن العقلانية ، رغم أنه كان ينتهي للثقافة الليبرالية ، الا أنه كان يشعر - هو وزملائه - بالاضطهاد بوصفهم يساريين .
- انظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I magination, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

- رمضان بسطاوييسى : الأسس الفلسفية لجماليات أدورنو . مجلة
الف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، المعدد العاشر ١٩٩٠ -
ص ١١٣ - ١١٤ .

٣ - قدم أرنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير في الدراسة التي
حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم
ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث
للعصور القديمة ، وإنما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٨)
ميلاد انسان جديد في المجتمع البورجوازي ، ويقدم هذا من
خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلسفة
الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته
للعلم الطبيعي الرياضي وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ،
وعبر الدراسة التي يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى
ميكافيللي وبودان وجروسويس وهوبز . وقدم بلوخ في هذه
الدراسة لوحة شاملة لأفكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو
شائع عن هذا العصر بوصفه عصراً جمالياً فقط ، فبين
الأساس الفلسفي والاجتماعي لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام
بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعي ؛
استفاد منه أدورنو في معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع
عليها الطابع السياسي . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق
بين نظم الانتاج الاقتصادي والاتجاهات الفكرية السائدة في هذا
العصر ، وهو يبرز - بشكل خاص - سمات الحركات الفكرية
في أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة
التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية
وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعي . ويعرف بلوخ
عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شيء ماض أو انبعاث
للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا
لشيء لم يكن له أي تصور من قبل لدى الانسان .

-انظر ترجمة النص : أرنيست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة
ترجمة : مصطفى مرجان . مجلة الفكر العربى المعاصر العدد
١٣ - ١٩٨١ ، ص ٧٩ الى ص ٩٣ .

٤ - إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم أواخر ١٩٢٩ من أهم
مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الإشارة
بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

٥ - Adorno and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New
york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relations Between
Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingston,
Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15..

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negative diolectic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by
knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester
University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١- يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو
هو امتداد للتفكير الفلسفى الألمانى منذ كانط الى نيتشة ،
الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من أبعاد ممارسة التفكير
الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟
ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » أو « الهوية » فى الفكر
الفلسفى ، يبين أن البعد الاجتماعى للفكر - كأساس للنقد - هو
ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول
أدورنو - عبر النقد - إعادة صياغة الفكر الفلسفى ونقده
تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ،
وهذا هو مقصده الاسمى ، فالنقد لديه أداة ، لتغير الواقع ،
وبيان اخلاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آمثاق السؤال ،
فالطريقة التي كتب بها كتابه الفلسفى الرئيسى « جبدل العقل »
يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التى يتناول
بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر . . . وذلك
بهدف تحويل النقد الى أداة لمقاومة كل أشكال الاستقطاب
المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣- إن مفهوم العقل أو العقلانية لدى النظرية النقدية ، أو لدى
أدورنو لا يسعى لإقامة نسق منطقى كامل ، ولا يركز على
شكل واحد من أشكال العقل المتعددة ، وإنما التفكير العقلى
لديهم يحترس من كل أشكال التأمل الميتافيزيقى وفلسفات
الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدى للعقل ،
بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ،
فأدورنو ينتقد أى فلسفة يكون لها مفهوم ضيق للعقلانية ،
وتحصنها فى نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه
الفلسفات ب فى رأيه - تقوم بوظيفة الأيديولوجيا التى تعرقل
الحرية الإنسانية . فالعقل لديه أداة لتفى كل ما يعرقل مسيرة
الإنسانية ، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسى ، الذى يسلب
العقل قدرته على النقد الحر . فالاشكالية التى ينطلق منها
أدورنو ، هى التى تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الاشكالية
هى تغيير الواقع ، ليصبح أكثر إنسانية ، والمجتمع المعاصر
حول العقل كأداة فى تحقيق مصالحه السلطانية ، ولذلك ينبغى
نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذى يقصده أدورنو لا يفصل
بين العقل الفلسفى ، والخيالى ، والاقتصادى ، والاجتماعى والنفسى ،
ويرى أن الفصل بين أبعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل فى
المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الإنسان ،
وينبغى دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكن يمارس
العقل وظيفته فى النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر فى كتابهما « جبدل العقل »
بين العقلانية المعاصرة « الذى عمدا الى التخصر منهيا ونفيها »
وبين التكنولوجيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

هى عقلانية السيطرة ذاتها ، لانه بمقدار ما تنمو المعرفة
التكنولوجية بقدر ما يرى الانسان أن آفاق تفكيره تنقلص ،
ويحد من نشاطه واستقلاله الذاتى ، وقدرته على التخيل والحكم
المستقل ..

See : Adorno and Horkheimer : 'The Dialectic of Reason :
P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 :

16 - Ibid : P, 160 :

١٧- مفهوم الحداثة عند أدورنو وهوركهايمر يشير الى مفاهيم مختلفة
من تلك التى نجدوها لدى هابرماس مثلاً ، فأدورنو يرى فى
الحداثة التعبير النظرى للمجتمعات المعاصرة التى تحرص على
قيم الاستهلاك وتؤكد التثبيؤ ، ولهذا فهو يرى فى الحداثة
مفهوماً سلبياً ، يتمثل فى التوسع فى استخدام التكنولوجيا ، والتقنية
على حساب الانسان ومشروعه التحررى ، وهذا الموقف انسحب
أيضاً على موقفه من الأعمال التى تدعى الحداثة فى الفن ،
فتكرس لما هو قائم بالفعل ، ولا تسمى لتجاوزه ، ولعل
هذا المعنى للحداثة الذى يقصده أدورنو ، هو قريب الى
مفهوم التحديث ، الذى يقوم على ادخال النظم التكنولوجية
فى حياة الانسان بحيث لا تترك له مساحة للتفكير الخاص
فى حياته ، وتصورها وفق مفهوم جديد .

١٨- يبدأ كتاب جدل السلب يطرح أدورنو لامكانية التفلسف فى
عصرنا ، فيبين أنه فى الوقت الذى أمتلك فيه العلوم التجريبية
والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لأن
القول بأن الفلسفة تسأل عن الانسان والمجتمع والطبيعة ،
يجعل من الفلسفة مشاركة للعلوم التى تبحث فى المجتمع والطبيعة
والتاريخ ، فالفلسفة مرتبطة بإثارة احتياجات الوجود الانسانى
The ontological need ، ومن خلال أنفتاحها على العلوم

المختلفة ، فانها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts واثياء
العالم المعاش في صياغة الأسئلة التي تلح على الوجود الانساني .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 .

20 - Self - Reflection of Dialectics. Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theory, P, 4 .

23 - Terry Eagteten : Art after Auschwitz, Adorn's Political
Aesthetics, in book : Sigifical theory P, 40 .

[illegible]

Page 1 of 1

١٢٢٢

0004: 554 - 12

- 28 -

[illegible]

الفصل الثالث

الفن والحياة المعاصرة

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة *
- الفن والتكنولوجيا وادوات الاتصال *

يرى تيرى ايجلتون في جماليات ادورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسى ، وذلك في دراسته ، والتي حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics »

وذلك لان نظرية ادورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدماً التفكير الجدلى في تأسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالي لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينه وبين الواقع ، لان العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيها مع المبادئ التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر - الذى يتمثل في تقنيات الشكل في العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل في الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود ادورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فمثل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق ادخاله في علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة ادورنو ، على انها استنطاقاً سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، فجدليته تقوم في هذا التضاد ، في مناهضته للواقع عن طريق الخروج من أسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن - بهذا المعنى - هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأمراد بطابعه ، ويتجاوز الفن هنا مع الثنائية

والدين كآخر الدفاعات التى يمكن أن يحتوى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل (١) .

فأدورنو يرى فى الفن مشخضا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانساني ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها (٢) .

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو غن ممزق ، ويعبر من المجتمع المزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع ادخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى الواقع ، وبالتالي فالفن الذى لم يتحول أداة فى خدمة التقيم الاستهلاكية - يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحانى والأخلاقي - بصفته مجالا مستقلا عن التقيم . ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، أو موت الفن التى سبق لهيجل أن تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن فى العصر الحديث ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحرية ، ولهذا فهي معادية لطبيعة الفن ذاتها ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والمواضع لكل شئ بما فيه الفن أيضا ، وبالتالي تقضى على طبيعته فى الإبداع الفنى (٣) . واشترك أدورنو مع هيجل فى التنبذ بهذا الطابع الانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل - واتبعه فى هذا أدورنو أيضا - كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاعفت فيها إمكانات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى أصبح

مجاله محدوداً للغاية ، وقد طور أدورنو هذا وأضاف نظرية اللعب لدى شيلر ، واستفاد من والتر بنيامين وكتابات حول اللعب والمدنية المعاصرة (٤) ، فالمدينة المعاصرة بكل تعقيداتها ، هي نموذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية ، وهي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضاً ، واللعب هو المساحة التي يتحرر فيها الإنسان من أسر هذه المؤسسات لأن الزمان في اللعب يكون مختلفاً في بنيته الشعورية عن الزمان خلال وجود الإنسان في هذه المؤسسات ، فاللعب أو العمل الفني ضرورياً إعادة بناء الاستقلال الفني ، الذي اختلته المؤسسات القائمة ، فالعمل الفني - في صورته الحرة - هو الوسيلة التي يستعيد بها الإنسان الاستقلال الفردي الضائع وسط التعقيدات المتسرفة للحياة المعاصرة .

أما كيف يرى أدورنو إعادة بناء الاستقلال الفردي من خلال الفن ؟ فإنه يمكن القول أنه يطور من رؤية شيلر التي ظهرت في مبرحية اللغوص - التي ظهرت عام ١٧٨٢ ، حيث بين شيلر أن السبيل الوحيد لتحقيق الاستقلال الفردي هو التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، ويظهر هذا في شخصية كارل مور وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وعلى الرجال الذين يسيئون استقلال سبلاتهم ، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الإجرامي ، ليكي يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوماً للقانون وينتقم لجميع المظلومين (٥) ، فهذه المحاولة تقدم حلاً فردياً ، لا يصلح للآزمنة الحديثة ، ولهذا فإنه يرى في نقد المجتمع وتغيريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى في الفرد جزءاً من المجتمع ، لا يمكن أن ينقده إلا من خلال ممارسة فعل التخيل . . فهذا الفعل يجعل من الفن وسيلة للتحرر عن طريق تموضع رؤية الفنان في تمثيل حسي خارجي ، مما يؤدي لاستعادة النفس لحريتها ، فالعمل الفني هو تحرر على المستوى الانطولوجي ، كما يتمثل في التجسيد الحسي لفعل التخيل ، والإنسان يتحرر حين يجد العمل الفني يمثل له أهواءه الذاتية وغرائزه فيتبدى للإنسان ما هو كائن عليه ، فيعي كينونته ويتحرر . . بل إن الفن حين يحول الأهواء الانسانية - من خلال تشخيصها - إلى موضوعات للوعي ، فإنه يجرد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدي إلى جعلها خارجية بالنسبة له .

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر (٦) ، والعمل الفني لدى أدورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعى أيضا ، لأن بنية العمل الفنى مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد أدورنو أن يكون للعمل الفنى دوراً أخلاقياً ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفنى أن يقدم لنا نقداً أخلاقياً ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفاً للفن ، والعمل الفنى الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض أن شخصا ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك الأخلاقى هو فى حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه وأهوائه ، بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما تملىء به النفس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التى تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان فى حياته اليومية أسير الواقع النثرى « المعادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ، ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والمتناقض داخل الانسان ، بهدف تحريره من أسر المؤسسات ويعمل على اظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ، عن طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

تقدم أدورنو نظريته فى علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية ، تلك الثقافة التى تنحدر جذورها الى أرسطو ، الذى فسرق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis وجعل من الفكر النظرى فى مرتبة أسمى من الفكر العملى ، وهذا التقسيم كان مرتبطا بتقسيم العمل فى المجتمع الطبقي فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر في تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هي هدف في ذاته . وكانت هذه التفرقة داخل ترتيب العلوم عند أرسطو - هي محاولة للتمييز بين الضروري والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة أخرى ، وبالتالي تقسيم حياة الإنسان إلى قسمين : قسم للعمل الضروري ، والباع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة . وقد أدى فصل المفيد والضروري عن الجميل إلى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادي لاجابات الإنسان ، وبين التعبير الروحي من حاجات الفرد المعنوية (٧) ، والفرد الذي يجعل من نفسه عبداً للناس والأشياء ، لأنه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التي يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الإنسان الذاتي ، وإنما تخضع لظروف « السوق » المتغيرة ، وهكذا يخضع الإنسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالي يكون الإنسان تابعاً لهذا « الخارج » ومضيره . ويتم التحكم في البشر عن طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيداً لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادي للحياة اليومية (٨) .

وكانت الفلسفة القديمة - رغم ثنائياتها - ترى السعادة في الخير الأقصى ، كما هو الحال عند افلاطون وأرسطو ، الذي يتجاوز الطابع الواقعي للتنظيم المادي للحياة ، فالترتيب الذي قدمته للعلوم ، قدمته أيضاً للنفس الإنسانية ، حيث ينقسم الإنسان إلى منطقتين دنياً وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الإنسانية تدفع الإنسان إلى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه إلى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع . . . (٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الإنسان - في الحضارات القديمة - نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة في المجال النظري ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعي وظروف الحياة اليومية . ، وبالتالي لم يحددوا مكانية مغرفة الحقيقة

عن الوجود الإنساني في الممارسة Praxis ، فننادي بـ **بارمنيدس** بوجوده . عالم الحقيقة : المفارق ، لهذا الوجود المادي ، بالتأثير ، وبالتالي تم الفصل بين العالمين : عالم الحقيقة ، وعالم الواقع . وأصبح عالم الحقيقة ، الذي يثبث الحق والخير والجمال هبوطاً متنوعاً ضمن الفرق الزائد ، الذي ليس له علاقة مباشرة بالنتاج الضروريات للخصائص على الحياة المادية .

وهذه النظرة القديمة - لا تزال سائدة - في المجتمعات المعاصرة ، لأنها تقدم الاتصال الأنطولوجي والمعرفي بين عالم الحواسي وعالم المثال ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، وأصبح ما تطمح إليه هو إعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية ، وفق تعديل شروط الملكية أو التبادل الميسلي ، كما فعل افلاطون في الجمهورية ، وكما جادل ماركس أيضاً ، لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضرورات ، على حين تكرر مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحي ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، وأصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهئين لعمل معين - في الفلسفة القديمة - تبعاً لانتمااتهم العرقية والطبقية ، فإن الحياة المعاصرة أضفت طابعاً شمولياً على الأفراد ، فلم يعد هناك تفرقة بين الأفراد ، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الإنتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان ، وأصبح الكل مجبر على تبني « ثقافة السلع » ، فالأفراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها ، فينظر للإنسان مسلماً ، واحتياجاته هي يسلم أيضاً ، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الأدوات والأشياء ... وأصبح معنى الثقافة مرتبطاً بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تطوير المجتمع ، وفقاً لغايات محددة ، وهذا المفهوم يشتت إلى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين (١٠) .

وهذا يعنى أن مفهوم الثقافة قد تم استخدامه بأشكال متباينة ، فهو قد يشير الى مجالات الانتاج الفكرى ، متميزا عن الانتاج المادى الذى يمثل الحضارة . وقد استخدمت السلطة السياسية مفهوم « الثقافة » طوال التاريخ ، لكى تؤكد على مفاهيم بعينها تريد للأفراد أن يتحلوا بها ، ويمثلوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثال ، قامت النازية فى ألمانيا باستخدام مفهوم للثقافة فيه تنتزع العالم الروحى من سياقه الاجتماعى ، مما يجعل من الثقافة اسما تجميعيا زائفا ، للقيم الأصلية - فى حد ذاتها - مقابل عالم المنفعة والعالم المادى ، ويسود تعبيرات مثل الثقافة القومية ، أو « الثقافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصة ، (وهذا ما وثق لدينا عند الحديث عن الأصالة والمعاصرة ، أو الهوية والخصوصية ، فيجهد المفكرون العرب أنفسهم فى تحديد سمات خاصة للعقل العربى فى مرحلة تاريخية - للعصور القديمة - رغم أنها لم تعد موجودة الآن ، وهم بذلك يؤكدون توهمات رائفة لدى العقل العربى عن نفسه) ففى هذا المفهوم يتم الفصل بين الثقافة والحضارة ، وتستبعد الثقافة نتيجة لهذا الفصل من العملية الاجتماعية (وهذا ما نجده أيضا لدى الحكومات العربية التى ترى فى الثقافة والكتاب والرواية والعمل الفنى ترفعا زائفا ، لا أهمية له فى العملية الاجتماعية ، فتخلق فراغا روحيا وثقافيا لدى الأجيال الجديدة ، التى قد تنجح للتطرف فى الفكر والسلوك ، لاشباع احتياجاتها الانسانية العامة) ، ثم تتبنى السلطات مفهوما للثقافة يؤكد هذا الفصل بين الضرورى والجميل ، بين الانتاج الروحى والانتاج المادى ، هذا لكى تدفع الأفراد ليسيروا فى مسلك واحد ترتضيه لهم ، ويرتبط به مشروعها السياسى ، ويحاول الفرد أن يحلم بتحقيق عالمه بدون تبديل لحالة الواقع ، ومن خلال الأحوات والأشياء التى ينتجها العالم الاستهلاكى ، وتوهم الفرد بأنه حبر فى اختيار ما يريد من هذه الأشياء ، لتعمق لديه توهم الحرية المظاهرة ، والسلطة السياسية بمسلكها هذا تؤكد علاقات جديدة للحياة الاجتماعية ، وتستبعد ارتباط الثقافة بالحارة ، وتختفى صورة الثقافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للإنسان الذى يعبر عن تخيلاته الليوتوبية ، وتحمل نقده للصور القائمة للحياة اليومية . وتعمل تلك الصورة من الثقافة المنفصلة عن الحضارة على استبعاد دور الفن من الحياة اليومية ، واستبعاد أدراك الحقيقة والحرية فى خصوصية الإنسان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، فبيلت الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات - التى يتوهم السعادة من خلالها - هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن إرادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، ويؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هناك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقْد على القلة المقلية التى تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها . . وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لقمع الجماهير غير المثقفة ، وتستخدم المثقافة هنا العلوم الإنسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتثويبه الذى يصيب الإنسان من جراء رفضه لهذا العالم المفسد ، الذى يدعو لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا عن آلامه النفسية والجسدية ، ومطالباً له - أى الإنسان - بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر (١١) ، وقبذ ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يتبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من جرائها استلاب الإنسان وتثويبه . . حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر إيديولوجيا لقمع الإنسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن - لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتلفزيون - بموم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة إلى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله غلط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد - فى ظل هذا النظام العالمى - لا يستطيعون إعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويقوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تمسأ مثله ، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالي يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالي يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقتناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب ممر الانسان .. بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدماجية السائدة ، هى ثقافة وإشعية ، ترمى فى التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فعليته فى نقد المؤسسات والتجرب منها .. بدلا من الانكفاء الرواى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا من الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائيات ديكرت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأسيس للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه . ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الامر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدافع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يخفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترفع ثقافة المجتمع الاستهلاكي شعار يمكن أن يتفق الجميع عليه ،
ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر في النفس الانسانية ،
وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم
من خلال التربية الثقافية التي تتحدد في مناهج التعليم ، التي تطالب
بقمع مطالب الجسد الضرورية وأن الغذاء الروحي بديل يتلاءم
مع الخبز القليل ، وتعميق الشعور بالائتم لدى من يرضى حاجات
الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، أو اخضاع الحسية لهيمنة
النفس (١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما
يتمثل في صورة الحذب التي يقدمها المجتمع للأفراد لكي يتبنوا
هذه الصورة ، ففي ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ،
تصبح الصورة السائدة للحب هي المتفعة المتبادلة ، أو ممارسة
التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة
في الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التي تدمر علاقة
الحب في صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذي يحكم
علاقات الأفراد في مجتمع التبادل السلعي يختفي في الموت ، لأنه
حين يموت أحد المحبين يتحول إلى قيضة معنوية تسمى فوق
المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال في الفن الدعائي الذي
يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلي . وتم
استخدام علم النفس في تحويل الجوهر الباطني الاصيل للانسان ،
لكي يفرغ من قدرته التمردية ، ويصبح رقيقا هادئا ، شاكيا ،
لكنه يخضع في النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة
الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد أي تغيير
حقيقي للوجود الاجتماعي (١٣) . وفي ظل هذه الثقافة التي تهتم
بالجانب النفسي في الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات
التي لا تجد مكانا لها في الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافي
يصور اشتياق الناس إلى حياة أسعد يمكن أن تتحقق في عالم
انقي وأسمى من هذا العالم الذي نعيش فيه ، ويترك للفن في ظل
هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التي لم يثح تحقيقها في
الواقع ، فيفسح المجال للبيوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف
الذي لا يسمح به في عالم الواقع . وترسخ لدى الأفراد أن البحث

عن الحقيقة يكون في عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم دفع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة في المجتمع المعاصر ، وتدعوا له بحجة أن الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى أدورنو في الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم للأعمال الفنية الحقيقية تحوى عنفا خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود (١٤) ، فالمعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوظف الحس ، دون أى شعور بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وإنما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « بعيد ايقاظ التفتح الجنى » (١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الإنسانى وفق الأهواء ، وإنما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الإنسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع البيطوى ، من المألوف أن ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت في الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الإنسانى في الاعلانات ، كما يبيع الإنسان ساعات جهده في العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والموز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للإنسان باستغلال الجسم الإنسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة أيضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب الصحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الكل الاجتماعى .

ولعل في تحليل مفهوم الجسم في النظرية النقدية ، ولدى أدورنو بشكل خاص ، ما يساهم في كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسئ البعض فهمهم بأنهم يدعون للإباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيزو عند مفهوم الجسم والفريزة الجنسية في كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها أيضا في كتابه : فلسفة النفى ، وفي كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن أدورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، الا في دراسته عن « التسلطية » وفي اشارات قصيرة في كتابه النظرية الجمالية (١٦) .

لكن يتفق كل منهما - ماركيز وادورنو - في تأكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التى تدعو لفصل الجسم عن النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، واكد ادورنو على دور الحس كعامل جوهري في الخبرة الجمالية ، لان الادراك الحسى للجسم و الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهرى ، ويتواعم شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم في ادراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التى ترى في التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهري في الخبرة الجمالية في عملية الفنى .

وقد تمايز ماركيز عن ادورنو في تقديم نقدا للطابع السلمى لمفهوم الجسد في المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تأجيله ، أو تبادله وفقاً لمنفعة خاصة أو عامة (١٧) ، بينما عمد ادورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل أصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، أمام الانسان المعاصر ، لتكشف الحقيقة (١٨) ، وقد استهد ادورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين اكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح أن المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع أفضل يمكن أن تنبأت من خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع أن يصل الانسان الى الحرية (١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها ادورنو في فلسفته ككل هى معنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى أنه يعطى للفن دوراً فريداً في الثقافة المعاصرة ، ويستند ادورنو في هذا الى أن جمال الفن ، يتميز عن أشكال الثقافة الأخرى ، في كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السئ ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع في التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعايسة الواقع ، لأنه ينقله الى لحظة جميلة في وسط

لا متناهى من التماسية ، فهي تخرج الانسان المعاصر من صورة
للزمن المتراتب ، لتنتقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح
للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد في التخيل ، والخروج من
آسر الواقع ، وبالتالي تثري الوجود الانساني بأبعاد اخرى
غير ذلك البعد الوحيد الذى يتمثل في علاقات التبادل السلمى .
والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفنى عالماً يقوم أساساً على
الجمال الفنى ، هذا الجمال الذى يقوم أدراكه على نشاط تخيلى ،
او وهمى (٢٠) ، وهذا الطابع السحرى للفن ، هو ما يجدده والتر
بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم ، الذى يعنى تفرد العمل
الفنى فى اصفاء هالة ساهرة على احظات الوجود الانساني ، لكن
أدورنو يختلف مع مفهوم العبق الذى يقدمه والتر بنيامين ،
ويرى أنه مفهوم ذو طابع تصوفى ، ويطلق على هذه
الحالة ، التوهم ، وهى شعور ايجابى ، لأنه يتحرر من واقعية
التمثيل ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبه
عنا الشكل السلمى ، وبالتالي تجعل الفرد قادراً على أن يسيطر
على مصيره ، الذى قد يبدأ بالتخيل (٢١) ، فيتخيل الكيفية التى يتم
من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذى يلبي حاجاته الحقيقية ، بحيث
تتسع مسافة التحقق الخارجى ، التى تعمل الدولة التسلطية الشمولية
على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور
العالم فى سوءه يبدو فى شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق أدورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية
بأنها تدمير ذاتى (٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبني مفهوم للثقافة
ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التى تحارب به الثقافة النقدية ؛
بحيث تكرر لخصوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحل
ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالى ،
وتضامنه مع مفاهيم ضرورة عن المساواة ، والحرية ، والكرامة
الروحية ، وهى كلها سمات للقوة واللسطة والنفوذ الاقتصادى
والاجتماعى ، ولكى يقوم النظام الجديد بذلك ، فلا بد أن يقوم
بعملية استبعاد للعناصر الفعالة فى المراحل السابقة للثقافة ،
بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخى سفيد ،

لا سبيل الى تحقيقه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولي للوجود ،
بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم أنها توهب
نفسها للحفاظ على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط
بمصلحتها الحقيقة ، ولكن بالزعم بأن ذلك يحافظ على وجود الكل ،
ولهذا فالهرد مطالب بقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه
الأنظمة التى تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور أن مصلحة
الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب
والثغاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ،
مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن أيجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع
المعاصر لممارسة السلطوية ، التى ينقدها أدورنو فى الآتى :

١ - الإحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات
السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التى
صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل
كاف ، بالإضافة الى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ،
وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكى والاحصائى
والأداتى والتمائلى والموضعى هم اشكال العقل المسبوح بتواجدها ،
أما العقل اللقى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج
الوجود الإنسانى فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع
اللاعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

٢ - العداوة للبناء الأكاديمى فى تناول القضايا الإنسانية ، فلقد بدأ
الطبيب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج
عن يكون أداة لهذا النظام ، وبالتالي طرح مفهوما مغايرا
للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الاساتذة الأكاديميين
فى صورة رهبان العلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية .

٣ - العداوة للبناء الفنى والجمالى ، أى العداوة للأعمال الفنية التى
لا يتم انتاجها وفق استراتيجيات صناعية الثقافة ، وإنما تتناغم
مع الانتاج الفنى السلمى .

- الفداء للثقافات الصغيرة التي تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التي يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وإن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه غيائه يعنى فناؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدمو للحديث من خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية في التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعمل موضوعي ، وفن يوجد لذاته ، مضيق للوقت ، ويمكن للدولة ان تبيع كل كنوز الفن في المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومي ذلك . . وحتى يدخل الفن في خدمة الدفاع الوطني والاجتماعي والعسكري .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والحفاظة على ارواح الناس ، فيجد الأفراد أنفسهم سجناء أسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الأفراد ، وإنما لكي تقوم بتجديد الأمية وتفخيم صورة الحكومة التي تقوم بتحديث أدوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضارى المادي مما يؤدي الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالي تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة أفضل وأجمل . .

إن وقت الفراغ يتم تنظيمه وفق مذهب المنفعة العبادية ، بحيث تظل مصلحة الفرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظام القائم ، فمساعدة الفرد تدور في حدود تنظيم وقت الفراغ في الدولة السلطانية الشمولية .

ترفع الدولة السلطانية شعارات تخفى بها الصورة الحقيقية للواقع ، مثل « انتشار عام للقيم الثقافية » ، و « حق أعضاء الشعب في المنافع الثقافية » ، و « رفع مستوى الثقافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمة » كل هذا دون أن يتيح للجماهير الفرصة لصنع ثقافتها الجديدة التي تحل محل الثقافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصال .

ورغم أن أدورنو لا يتحدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنه يميل في أن استمرار الحياة ، يعنى استمرار خلق ثقافة مغايرة ، لتلك الثقافة السائدة عن طريق الفن ، الذى يوظف الحواس ، ويدافع عن الحياة ضد الموت بكل أشكاله .

في الفن في عصر الاستنساخ الآلى « الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال » :

استمد أدورنو كثير من آرائه حول الفن والظاهرة الجمالية من صديقه والتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ، ولهذا كان ضروريا عرض آرائه حول الفن وعلاقته بأدوات الاتصال ، وجول علاقة الفن بالتقنية ، هذه العلاقة الأخيرة التي استخدمها أدورنو في تحليلاته ، رغم بعض الاختلافات بينهما (٢٣) ، هذا بالإضافة الى تبنى أدورنو كثير من تحليلات بنيامين لموقع الفن من الحياة الحديثة من خلال تحليل بنيامين لمفهوم اللعب في دراسته الرائدة عن المذنية واللاعب (٢٤) ، وهذا يعنى ضرورة عرض آراء بنيامين ، التي تبناها أدورنو (٢٥) . . لأنها تمثل ركيزة محورية في تفكيره الجمالى ، ولنبدا بتحليل والتر بنيامين لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، لأنها وثيقة الصلة بفكر أدورنو .

يرصد بنيامين تطور عملية نسخ الأعمال الفنية ، بدءاً من عملية الصب والطبع ، لدى الاغريق - (حيث كانت الأعمال الفنية

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفني كان فريدا ، لا يمكن أن يستنسخ ألياً) - إلى عملية الطبغ على الحجر باستخدام الأيدي ، إلى التصوير الفوتوغرافي ، الذى أدى إلى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغيرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين إلى ظهور أشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها اشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية أثرت على اشكال الفن التقليدى (٢٦) .

ولكن مهما تضاوت النسخة المنقولة من العمل الفني مع الأصل ، فإنها تفقد عنصرا واحداً : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك أن خصائص العمل الفني وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير إلى زمانه ومكانه ، وبالتالي تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ ، والزمان والمكان هما محورين أساسيين للتفكير الاستطيقى عند أدورنبو ، وأخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكما الوضع التاريخى لآى منتج من المنتجات البشرية (٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائى أو الطبيعى ، ولا يمكن بالطبع القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان فى العمل الفني يحددان أصالة العمل الفني ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، إلى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفني ، لأنه ليس له وجود فى أسلوب الاستنساخ (٢٨) .

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم امكانيات أكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل قد تغفلها العين المجردة ، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكamera أن تتوصل إلى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة أن تخيل ميشيل فوكو له للوحة الوصفيات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية » (٢٩) ، وغن طريق هذه التقنية أمكن

اقترب العمل الفني من المثلث ، فأصبح عن طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله في مدينة تبعد عنا آلاف الاميال ، ورؤية المثلث لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائي .

ورغم هذه الميزات التي يتيحها أسلوب الاستنساخ للعمل الفني ، فإن أصالة العمل الفني تتلاشى ، ونفقد بالتالي الشعور بهيبة الشيء أو الهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الفني ، أو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفني (٣٠) فما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج من مجال الفن ، لأن العمل الفني يعتمد في وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدي الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدي هذا بخروج العمل الفني من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمثلث باستقباله ، وقد أدى هذا الى زلزلة عاتية للموروث الثقافي ، فهذه الطريقة في انتاج الأعمال الفنية تؤدي الى تصفية العنصر التقليدي في الموروث الثقافي ، ويظهر هذا في الأعمال الفنية التي تعيد انتاج التاريخ الثقافي ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذي تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التي كانت سائدة إبان انتاج هذه الأعمال الفنية . . « هالسينا - على سبيل المثال - حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو في منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتسم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة » (٣١) .

ويقترب مفهوم « العبق » من مفهوم الجليل Sublime الذي سبق لكانط الحديث عنه ، في معرض تفرقه بين الجليل والجميل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفني ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذي جعلنا نقهرن بين المفهومين - العبق والجميل - هو التعريف الذي يقدمه بنيامين للعبق بأنها الظاهرة المتفردة ، والتي تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشيء (٣٢) ويتفاعل « العبق » في عصرنا أو في الأعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شيء ، عن طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة - نمطها

طبيعة الحياة الاستهلاكية - في ان تجعل كل شيء اقرب إليها :
ماديا و انسانيا . فالعمل الفني الاصلى يتميز بالتفرد والثبات ،
بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر
لديه رغبة في هتك ستر الشيء ، وبالتالي اهدار عبقة الخاص ،
لكي ينمي لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على
احساس المساواة الشاملة بين جميع الاشياء ، الى درجة تطبيقه
على الاعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه (٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفني ووجوده في نسيج
التقاليد التى تكون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق
يقدمونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين في العصور الوسطى على
انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، أى عبقة .
وتعبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت
الاعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا لم ين عبق
العمل الفنى لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة
المتفردة للعمل الفنى الاصيل تجد اساسها في الطقوس المصاحبة
لنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ،
الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى في أكثر اشكال عبادة
الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن في نسيج
الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة في المواقف ،
او كأداة لتأدية فرض معين ، ولهذا حين بدأت اول وسائل الاستنساخ
الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة
استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة في المجتمع ، وبالتالي القضاء
على عبقة واستغلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إبتداع لاهوت
خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل في مفهوم الفن الخالص ،
الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على أساس
الحتوى أو المضمون (٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج عن دائرة
الشعائر والطقوس ، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن
نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق
مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفنى عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التى يمكن ان يقوم بها . . وبالتالي يصبح العمل الفنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من ان يكون أداة للتحرر .

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس القيمة الطقوسية للعمل ، التى تثبت أصالته وتفرد ، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض . لأن الإبداع الفنى قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر ، لأنه كان أداة من أدوات السحر فى عصور ما قبل التاريخ ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصر قريب ، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفنى ، مما أدى لظهور وظائف جديدة للإبداع ، مختلفة عن تلك الوظائف التى عزت للفن فى عصور سابقة (٣٥) ، فى المرحلة الأولى لثن التصوير الفوتوغرافى كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحياء - فائبين أو أموات - من خلال الصور ، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما أصبح انوجه الإنسان ، فى حالاته وهواجسه المختلفة موضوعا للتصوير ، مما أدى لانبعث « العبق » من هذه الصور الممثل فى الشجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجع هذا الأمر ، بتراجع الإنسان كموضوع للتصوير ليحل محله الأشياء ، والمدن ، واستعراض قدرات الكاميرا ، فأصبحت القيمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هذه النقيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة ، أو تقديم علامات على الطريق ، سواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذى توجد فيه .

ويمكن القول أنه عندما تحرر الفن من أساسه الشعائرى من خلال الاستنساخ التقنى فإنه فقد مظهر الاستقلال الذى كان يتميز به ، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصور الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقاً أخرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاعفت شيئا فشيئا أمام تقدم تقنية الاستنساخ ، التى غيرت من وظيفة الفن الجوهرية ، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح ، وممثل السينما ، فالأول يقوم بكل الجهود من خلال اللقاء الحى

المبتلى ، بينما الثانى تقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فمثل المسرح اقرب للقيم الشعائرية فى الفن التى تقوم على المعاشية ، بينما مثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا (٣٦) ، « فالعبق » أى تفرد الممثل فى أدائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه قلبى الشاشة ، لأن هناك احساس عميق بالفكرية يعترى الممثل أمام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان أمام صورته المنعكسة فى المرآة . فالممثل أمام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن أماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض ضهور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الأسيرة (٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى اثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفرد ، أو شك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالانسان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، أو يظهر فى الصحف ، أو يمارس دور الكاتب فى الصحافة ، مما ادى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادراً على أداء دوره المهنى فحسب (٣٨) .

بالإضافة إلى أن الفنون التى تعتمد على التقنية تضد من قدرة المتلقى التخيلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخيلى ، بينما السينما تجعل من التخيل محدوداً ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المتلقى بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من أجل بناء تأويل كلى خاص .

ويغسر الاستسباح الآلى للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ،
فالفنون التى يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة
على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الأعمال التى تتطلب نوعا
من التلقى الفردى ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها
جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل
التأثير على الانسان التى فى الطريقة التى يتمثل بها العالم الذى يحيط
به . وسيكولوجية الأداء التى تظهر من خلال الفيلم السينمائى تؤثر
فى استخدام الاسرار للأدوات ، وفى استخدامهم للدراك الواعى فى الحقل
البصرى والسمعى ، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن
تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، اتاحها
الفيلم السينمائى ، ولم يكن هذا متاحا من قبل فى اللوحات الفنية
أو المسرح فأصبح العلم مهترجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة
من المعرفة العلمية ، عند التعرض لآى موضوع من الموضوعات ، فحين
تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر إبهارا ،
القيمة الفنية فى التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم
الإيجابية للسينما (التوافق بين الفنى والعلمى) . بالإضافة الى مهم
أفضل للضرورات التى تسود حياتنا ، ويمكن للسينما أن تكون أداة
للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافى إيجابى ، يجعلها مستقلة عن
رأس المال الاحتكارى الذى لا يهدف الا للربح فقط (٣٩) . . ولذلك يمكن
للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التى قد تبدو
لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف أماكن تبدو لنا عادية ، وهى ليست
كذلك ، وتخرجنا من أسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير
عن قرب الذى يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطيء الذى
يقدم لنا تمدد الزمان ، فى تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن
تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا انطبعا بحركات
منسابة ، وخارقة ، ومحلقة . . ولذلك يمكن القول : لقد أدخلنا
الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما أدخلنا التحليل النفسى عالم
الدوافع اللاواعية . . ذلك لأن الطبيعة التى تبدو أمام الكاميرا تختلف
عن تلك التى تظهر للعين المجردة (٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم أفضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم تكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هي إثارة تطلعات وحاجات بحرج عن نطاق الواقع الآنى ، ولا يمكن اشباعها إلا في المستقبل ؛ لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفى في امكانات الانسان وطاقاته التي لا يقوم الواقع الراهن في ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا - عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية - تطلع الشكل الفنى الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقنى ، أى فى شكل فنى جديد . وهذا ما نجده فى استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف ، واستخدام الشعر لوحداث من المضمات ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، وهذه الشطحات والمبالغات تنبع من اخصب بذور الفن ، وافضل لحظاته التي يتطلع فيها الى استثارة المتلقى بهموم جديدة ، وابعد غير المألوفة في تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التي يتناولوها ، ويتحول العمل الفنى من المشهد الجذاب او النفمة الخلابة الى قذيفة تصيب المتلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفنى بعداً ملموساً لدى المتلقى (٤١) .

ولقد ترتب على التوسع فى استخدام التكنولوجيا فى العمل الفنى ، لاسيما فى السينما ، ان طبيعة التلقى الكمى - الذى يتمثل فى الاعداد الكبيرة للجماهير التى تشاهد الفيلم - قد تحول الى طريقة كيفية فى التعامل مع العمل الفنى ، فقد كان سائداً الموقف التأملى للعمل الفنى الذى يقوم على استغراق المتلقى وتركيزه على العمل الفنى ، أصبح العمل الفنى هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق فى المشاهد التى تترى على شاشة العرض . فالسينما عمقت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفنى على نحو مغاير للطريقة التى كانت يتم بها ادراك العمل الفنى فى العصور القديمة ، فالعمارة - وهى تاريخها اطول من تاريخ أى فن آخر - تستقبل من خلال

الاستخدام أو المشاهدة ، أو من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعمارى ، بقدر ما يتم هذا المتلقى عن طريق الاعتياد - نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعمارى أو ذاك - الذى يحدد لنا جوانب المتلقى بما فيها الجانب البصرى (٤٢) .

وهذا النوع من المتلقى للأعمال الفنية عن طريق الاعتياد ، أو الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الإنسان بالعمارة ، أصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المعاصرة ، وادى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تتجها مشاهدة الأعلام هى عادة الإدراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تختفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت أصبح ملموساً فى جميع مجالات الفنون ، ودالاً فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الإدراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتلقى ، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهر الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الإدراك التأملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التشتت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضاً ، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر وهما أداة الإنسان فى التأمل يرتبطان بحواس أخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الإنسان من خلال الصدمة (٤٣) .

إن التزايد فى أعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالإضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالإذاعة والتلفزيون ، والفيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطبيقا ، لاسيما تلك النظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على أجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة (٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجانب الاستطيقى فى أدوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو
الدعاية أن الحرب جميلة ! لأنها تؤكد سيادة الانسان على
الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشهد ،
فلاستطيعا بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم
استطيعا الحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هي برهان على
استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية
سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود
استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات
وأدوات الصراع ، وهذا دليل على أن المجتمع الغربى لم يصل
الى النضج الكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كعضو من
أعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هي
ثورة التكنولوجيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام
اللى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نشر البذور على الحقول
بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان
ممكنا للانسان أن يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام
السياسة للفن على نحو واسع ، ادى لنشأة ما يسمى « باستطيعا
الحرب » ، هذه الاستطيعا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان
ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى
للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب -
بفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الراى العام حول قضية من القضايا ،
تمكن السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار - لتقديم الاشباع
المنى للادراك الحسى ، الذى غيخته التقنية ، ونقلتة من موقف التأمل
المعيق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت
على العنف ، وصارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستيعابية ،
والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، أو نجعل
نظرية الفن للفن هي النظرية السائدة ، وإنما الحل هو
اضفاء الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه
الاشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب
صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ،
وظلقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الاخلاق ضمن رؤيته ، بينما
تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الاشكال ،
ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال
الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية اقرب للفائسية منه الى الاتجاهات

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى في الفن استثارة لآفاق مستقبلية للإنسان ، وترى في الفن جزءا من النسيج الإنساني الذي يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للإنسان (٤٥) . والسلطة السياسية تقتنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيعا الحرب ، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذي يحكم الواقع الإنساني الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذي يعود على الإنسان من جراء فعل معين ، مستخدمة في ذلك آلية التشتت في استقبال الإنسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التي تتحقق في السينما ، والسينما هي الشكل الفني الأمثل الذي يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالآخطار المتزايدة التي تواجه الإنسان ، فحاجة الإنسان الى التعرض لآثار الصدمات هي وسيلة يلجأ إليها لكي يتقبل الأخطار التي تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التي أصابت جهاز الإنسان الإدراكي ، هذه التغيرات التي يستشعرها الشخص العادي حين يجتاز شارع مزدحم في مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائي الذي ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على أحد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده في تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التي يتم حشد الجماهير بصورة تؤدي الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التي تثيرها علاقة الفن والتكنولوجيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فُلقد ولدت النراجيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة في شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس (٤٦) . فلا شيء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقرب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذي يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الإنساني ، ولذلك لا يمكن للعمل الفني أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر ..

وقد ساهمت التكنولوجيا في التمهيد من أجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة - مثل السينما - كانت موجودة بذرتها الجنينية في أشكال الفن التقليدية ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على أحداث تغيرات في أنماط التلقى تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطور الفن وظهور أشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هي :

١ - التكنولوجيا .

٢ - استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات في صورة خيالية .

٣ - التغير الاجتماعى وأثره في تغيير أنماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هي التى حكمت تطور الفن ، وبالتالي فإن موقف أدورنو من التكنولوجيا هو موقف متمدد الأبعاد .. فهو يرفض التكنولوجيا التى لا تكون أداة في السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الإنسان ، وبالتالي فإن استخدام التكنولوجيا في إنتاج الأسلحة في الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استئناس العمل الفنى عن طريق التكنولوجيا ، مرتبطا بنمو نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من أجل نسخ الإنسان أيضا ، فإذا كانت التكنولوجيا تنزع عن الفن الطابع الفردى له ، فإن التكنولوجيا ودورها في أجهزة الاتصال تنزع عن الإنسان الطابع الفردى له ، بحيث يتوهم أن الحرية هي المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوجيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسواقها التتأبدية ، جعلت من الحرب سوقا لإنتاج آلات لتدمير (المواد الإنسانية الخام) بدلا من توفير جهد الإنسان ووقته في التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل في صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسد في مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هذه الصيغة التى تركز على ثلاث مخاور هي : التكنولوجيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الإنسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حال فيه ما قدمته النظرية النقدية من إسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعاضيد بعض أشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على أخلاق السعادة التلقائية ، التى تنبذ الأنانية ، وتدعو الى إنسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى أداة ، ويعتمد عن منطقته المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى أن طبيعة الانتاج الفنى - من خلال أدوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطاً بها من خلال القصد الجمالى ، فيتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة أو صناعة ..

وهذه الإشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، وإعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واطهار للاختلافات المكبوتة والمضرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلا من تهيمشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

مثل يوجين هابرماس ، وجان بياجيه وارنك فروم التى طرحت
افتاً جديداً بدلاً من الأفق المسدود الذى وصلت اليه النظرية
النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر فى كتابه السابق الذكر
الذى صدر عام ١٩٧٠ .

See : Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, trans by, T.
McCarthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2- Adorno : Aesthetics theory, P, 6 .

3- Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ - باتريك تاكيسيل : المدنية والملاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس
علم الاجتماع التصوري . ترجمة د. حدى الزيات ، مجلة
ويوجين العدد ٧٨ ص. ٥٠ .

٥ - تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق
تدميره ، انظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة
د. عبد الرحمن بدوى المسرح العالى ، الكويت ١٩٨١ ص ١٢ .

6- Adorno : Aesthetic theory, P, 4 .

٧ - هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعاً للفترة
التاريخية ، والتعريف الذى يقضده أدورنو للحضارة . هو مجموع
الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالي يتم
التمييز - فى فترة تاريخية من حياة المجتمع - بين الحضارة
والثقافة ، على أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية
والروحية فى حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة
Culture هذا المضمون فى ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت
موازية لتصوير علم لتاريخ البشرية الذى اعتبر درجات
التقدم الفكرى معياراً أساسياً للتمييز بين مراحل تطوره .
وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم
الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب
المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

منسيرة الروح التي تتجسد في أشكال مادية واجتماعية وثقافية
مثيل الأسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120

٩ - انظر محاضرة افلاطون الجهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ،
كذلك محاضرة القوانين ، حيث أوضح رأيه في كليهما حول
الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 142

١١ - دفع ميشيل فوكو هذه الفكرة الى اقصى حد لها ، حين
نقد العلوم الانسانية ، التي استخدمت كأداة في يد الدولة
السلطوية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ
وسيلة لفهر الأفراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ،
من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون :
أن الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على
المتخلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم
عن المجتمع ، فالمعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى
فى تعزيزه وتبريره .

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكو للجنون ، انظر :
ذه محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل
فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ - أوضح أدورنو هذا فى كتابه جدليات التنوير ، فى الجزء
الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم
سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة اسمى
من الضروريات الحسية ، وبالتالى صهر المنادة فى السماء ،
والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم -
بتمتع ذاته ، ويقتنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين ، بينما
هو يقتنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ما هو عليه ،

ويقتنع أن الفساد ليس في العالم الاجتماعي ، وإنما في نفسه
القائسة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة
نمط سائد للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlighten-
ment as Mass deceptics, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب في المجتمع
الصناعي المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا في كتابه : من
الحب ، وعالج هيربرت ماركيزوز هذا الموضوع في كتابه :
أيروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع في
أبحاثه عن التسلطية .

١٤- الطابع الحسي للخبرة الجمالية بدا مع باو مجارتن ، الذي
ركز على إبراز هذا الطابع الحسي كوسيط مشترك يتيح
التواصل بين الفنان والمتلقي والناقد .

١٥- ذكره هيربرت ماركيزوز في كتابه « فلسفة الفن » الترجمة
العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص
١٢٩ - ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم في الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية
بعلام الجمال .

- Adorno : Aesthetic Theory, P, 485 .

١٧- هيربرت ماركيزوز : فلسفة الفن ص ١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة أيضا في قصيدة له عن
الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف
في يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Jameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجد في هذا الكتاب الرسائل المتبادلة بين أدورنو وبنيامين .

24 - Richard Wollin : Walter Benjamin An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press New York, 1982, P, 86

٢٥- تعرف بنيامين على أدورنو وهوركهايمر في الثلاثينات من هذا القرن ، وانضم إلى معهد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشر بعض دراساته في مجلة المعهد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجلة التنمية الاجتماعية) ، مثل دراسته عن الفن في عصر الاستنساخ الآلي في العدد الخامس سنة ١٩٣٦ .

٢٦- مقالة بنيامين الهامة عن الفن في عصر الاستنساخ الصناعي ، لها ترجمة لسيزا قاسم نشرت في العدد الثالث من مجلة شهادات وقضايا شتاء ١٩٩١ من صفحة ٢٣٧ إلى صفحة ٢٦٤ وقد اعتمدت عليها .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨- الفن في عصر الاستنساخ الصناعي ، الترجمة العربية المشار إليها ص ٢٤٤ .

٢٩- يقدم ميشيل فوكو تحليلًا لهذه اللوحة في كتابه نظام الأشياء Order of the Things .

٣٠- قدمت ترجمة هذا المصطلح د. سيزا قاسم في معرض ترجمتها لنص بنيامين .

ويثبت أن العبق « aura » هو ما يعرض تفرد العمل الفني وأصالة ص ٢٤ .

٣١- أنظر نص تودروف عن اكتشاف أمريكا أو الغزو ، وقد ترجم النص أكثر من ترجمة الى اللغة العربية ، أبرزها ترجمة بشير السباعي .

بشير السباعي ، دار سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٣ .

32 - E, kant : The critigue of judgeiment, Irans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 86 :

٣٣- والتر بنيامين : العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤- المصدر السابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ .

٣٥- المصدر السابق ص٢٤٤ .

٣٦- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٧- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٨- المصدر السابق ص٢٤٧ .

39 - Adorno : Aesthetic theory P, 85 :

٤٠- والتر بنيامين : مصدر سبق ذكره ص٢٤٩ .

٤١- المصدر السابق ص٢٥١ .

٤٢- المصدر السابق ص٢٥٢ .

٤٣- المصدر السابق ص٢٥٤ .

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 :

45 Ibid : P, 89 .

46 - Ibid : P, 47 :

الفصل الرابع

نظرية الاستطيقا

- نظرية عام الجمال
- استطيقا العمل الفنى

لقد تحول أدورنو الى علم الجمال ، لكى يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الأيديولوجى الذى وقعت فى أسرهِ . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر » (١) ولهذا يعتقد أدورنو أن الأمل يكمن - فى النهاية - فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من أيديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخيل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتححرر من وهم الواقع » (٢) .

ويمايز كتاب أدورنو النظرية الجمالية أو الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق موقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وإنما هو يحاول أن يستشرف آخر إمكانات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم أنه ينقل لنا خبرة خسية ، يمكن فهمها ، إلا أن هذه الخبرة ، لا تصمد لى تحليل نظرى (١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الإدراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وإنما يعنى الإدراك الحسى فى إثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

أدورنو ، للعمل الفني ، يبين لنا الى أى مدى تمرس أدورنو في التعامل مع الفنون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للأعمال الفنية التى تتخطى في كثير من الأحيان الحدود الفاصلة بين الفنون ، وعلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفن :

لكن قبل أن نقدم تحليلا لكتاب أدورنو « النظرية الجمالية » أو « نظرية علم الجمال » الذى لم يترجم الى اللغة العربية من قبل ، لابد أن نوضح المقصود بهذا العنوان ، هل المقصود هو تقديم نظرية للاستيقا Aesthetic ، بمعنى البحث في المبادئ التى يركز اليها هذا الميدان الجديد ؟ بمعنى أن يكون بحث في ميتافيزيقا علم الجمال بالمعنى الكانطى لكلمة ميتافيزيقا ، فالمقصود بها لدى كانط البحث في المبادئ التى تقوم عليها الجماليات ، وميتافيزيقا العلم عند كانط ، هى البحث في المبادئ التى يقوم عليها العلم ، وبالتالي يكون بحث أدورنو يندرج فيما يمكن أن يسمى (فلسفة الاستيقا) . أم هو بحث في الخبرة الجمالية ، وهو المجال الدقيق لعلم الجمال ، بعيدا عن المعايير القيمة ؟ وهذا يجعلنا نراجع التحديدات الدقيقة بين نظرية الفن ، الاستيقا ، فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن ، والنقد الفني ، لنرى - بشكل دقيق - انتماء محاولة أدورنو في تحليل الظاهرة الجمالية (٤) .

- نظرية علم الجمال :

يتكون كتاب أدورنو النظرية الجمالية من اثنتى عشر فصلا ، وثلاثة ملاحق ، ففي الفصل الأول يتحدث أدورنو عن الفن والمجتمع والاستيقا . يبين أن الحديث الآن عن الفن ، أصبح مشكلة ، لاسيما فيما يتعلق بوضع الفن وعلاقته بالحياة الانسانية ، والمجتمع ، لاسيما أن الكثيرين يريدون أن يحددوا أو اوية ما ، تمكنهم من تحديد طبيعة العلاقة ، فهل يأتى الفن أولا ، ثم تجيء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتأسيس نظره للفن . نرى فيه انعكاسا لما يحيط به من عوامل مختلفة ، وحقيقة الأمر أن هذا تأويل لموقع الفن . واسقاط لتصورات مسبقة عليه ، ومحاولة لملء الفراغ اللانهائى الاحتمالى لأبعاد الانسان الذى يجد نفسه في حاجة الى المخيلة ، لإدراك أبعاده تجربته غير المرئية (٥) .

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التي قدمت ثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التي تنهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدي وآلياته (٦) . واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة - لم تكن متاحة له من قبل - في تناول موضوعات ، كان محرماً الاقتراب منها ، وحرية في تدمير الأشكال التقليدية - في إنتاج العمل الفني ، ولكن - رغم هذه الحرية ، التي اكتسبها الفنان - أحاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادي ، وهيئته على مختلف أشكال الحياة الإنسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصاً بعد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفاً للدعاية والإعلان ، وتضاعلت مساحة الفن « الحقيقي » ، الذي لا يستخدم كمناداة في يثد المؤسسات ، لأنه متحرر من أسر السياق الذي يحكم الواقع ، وبالتالي طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الإنسانية .

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن في الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذي يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد أهمية العمل الفني في كشفه للمقبوع والمكبوت في الحياة الإنسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائي أو الفن الكاذب الذي يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية (٧) ، ويتكيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفي ، فهو وسيلة أيديولوجية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية . والنوع الثاني هو الفن الحقيقي الذي يمثل قوة احتجاج ضد كل ما هو قائم ، ويؤدي إلى الاغتراب والتشيعر والتكوص . والنوع الأول يستخدم الشعارات والأدلهيات التي تضيف مقدار من السعادة والألفة على العالم المتفكك الحزين ، بينما النوع الثاني يقدم نوعاً من الغراء للإنسان على مافي العالم من تمزق وبالتالي يحرر الإنسان من أسر العالم ، عن طريق النفي لكافة الأشكال التي تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم .

ويقدم أدورنو في هذا الفصل تفنيذا للأسئلة المزيفة التي تطرح عن الفن ، وخصوصا تلك التي تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة ، ويناقش هيجل في قضية موت الفن death of art (٨) . ويرد على حجة هيجل القائلة بأنه في العالم الذي يسمى بالـ صياغة كل شيء وفقا لقانون ما ، أو قواعد محددة ، فإن الفن يموت ، لأنه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة ، وقواعد محددة سلفا ، لأن الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة ، والإنسان في العصر الحديث - وفقا لمنظور هيجل - لا يقبل إلا الأشياء التي يمكن صياغتها في قانون كوني ، أو قواعد محددة ، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة ، فإن هنالك نوعا من الحجاب بين طبيعة الإنسان المعاصر وبين الفن الذي يثور على القواعد التي يتبناها الإنسان ، ولهذا فالفن الحقيقي من وجهة نظر أدورنو لم يمت ، طالما أن الفن لم يخضع للقواعد والقوانين التي تحكم الحياة الحديثة .

ثم يناقش أدورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، ويرد على نظرية الانعكاس الذي قدمها جورج لوكاتش ، ويبين عيوبها ، ويبين أن الفن في اعتياده على بنية التخيل الحسي ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمع (٩) ، ولذلك لا يمكن أحالة الفن للمجتمع ، وألا فإن ما تقدمه حين ذاك يكون تفسيرا ايدولوجيا للفن ، بالرجوع إلى ما هو كائن ، بينما الفن تخيل لأبعاد متعددة ، والمجتمع أحد هذه الأبعاد ، وليس البعد الوحيد ، ويناقش أدورنو التفسيرات التي تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بما ليس فيه ، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه .

ويقدم أدورنو - بعد نقده لنظرية الانعكاس - نقدا لنظرية التحليل النفسي في الفن ، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كانط وفرويد للفن (١٠) . وعلى الرغم من استفادة أدورنو من استبطان فرويد في تحليله للأعمال الفنية ، إلا أنه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد في تفسير الأعمال الفنية ، ويبدو أدورنو في هذا الجزء أقرب إلى كانط منه إلى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما في اهتمامات فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفني ، والنقد الذي وجهه أدورنو لمنهج التحليل النفسي للفن ، يتلخص

في تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى في عمية الابداع والتذوق الفني ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورها في عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوت لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان ايضا ، ويقوم بتفسير العمل الفني بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى ان تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية في حالة الفن ، وفي حالة الحلم هي عملية واحدة (١١) ، ولكن المقصد الذى يوجه التكوين مختلف في الحالين ، والحلم كالفن لفز شخص ، والمثالات التى قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو البقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومى الى - على العكس من ذلك - قراءة الاعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال شك شهرته وموزة اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفني - مثل الحلم - بوصفه نصاً ينبغي تفكيك رموزه ، فالعمل الفني هو التدوين الاصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه الا في ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفني من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته . فالعمل الفني يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل في النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التى يتألف منها العمل الادبى ، على انها ماضى مختزن داخل الانسان ، ووردت عليه خلال اللذات العابثة والكسل وخبرات السعادة والالم ، والكذب لديه هو خالم في وضع النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ في المبدع ذكرى تجربة اسبق ، تنبثق من خلالها رغبة في التحقق من خلال العمل الفني (١٢) . والعمل الفني يكشف عن عناصر التحريض القائمة التى تستدعى لاشعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد في احدى جوانبه ، حين فسّر مسرحية « نهاية الحفل » لضمويل بيكيت على انها تشيؤ وكوص ، فمعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التى يركز عليها أدورنو في تحليله لفرويد في مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هي أنه ليس هناك

نظام طبيعى أو منطقي لللاشعور ، وهو مصدر الفن عند فرويد ، بالإضافة للخيال ، فهذه الطبيعة الخاصة للفن التى تخرج عن منطق الواقع ، هى ما يميز الفن على الإطلاق ، والفنان - لدى أدورنو - هو الذى يحتفظ عمله الفنى بشكله الذى يأتى على الدلالة الجاهزة ، ويحتفظ بمنطقه الخاص ، على عكس الإنسان فى حياته الواقعية حين يتذكر الحلم الذى رآه أثناء النوم - والتذكر هنا هو فعل شعورى واع - فعند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلا ذا دلالة ، بينما الفنان يسعى لتقديم حلمه الإبداعى كما هو ، حتى لا يفقد خواصه الرئيسية حين يدخله فى شكل منطقي يمكن تفسيره بالرجوع لما هو كائن ، وليس بالرغبة بالتححرر مما هو كائن . ويأخذ أدورنو على فرويد أن التحليل النفسى للفن لديه سجين منطق العلاقة ، وتمثلها ، وهذا يعوقه عن اكتشاف التعدد الفنى للمعاني فى العمل الفنى ، التى لا يمكن ردها للسيرة الذاتية للفنان فحسب . وإن كل نص لا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه فحسب ، وإنما يتيح لنا ادراك (نص الحياة) من خلال الخيال الحسى - وأنه يمكن حل لغز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجماعى كأساليب للرقابة السياسية على اختلاف العصور ، وليس بالكبت الفردى فقط - ويأخذ أدورنو على فرويد ملاحظة هامة تتعلق باهتمام فرويد بمضمون العمل الفنى أكثر من اهتمامه بالسمات الشكلية واللغوية والتقنية ، وهذا يبعده عن الجماليات المعاصرة التى تركز على الآليات التشكيلية بوصفها ثورة فى الفن (١٣) .

وفى الفصل الثانى ، يتناول أدورنو المشكلات التى يثيرها وضع Situation الفن فى عصرنا الراهن ، فيحلل العناصر المادية للفن المعاصر ، التى تعددت بشكل لم تعد المقولات الجمالية الأولية مقبولة فى تحليل طبيعة الفن المعاصر ، فلم يعن للفن هذا الطابع الجوهرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا به فى المجتمعات السابقة (١٤) وأصبح للفن وضع خاص فى الثقافة التى يطرحها المجتمع الصناعى الذى نعيش فيه ، هذه الثقافة التى تلقى بظلالها على كل شئ فى المجتمعات الحديثة ، ولهذا لم يعد من الممكن تناول قضايا الفن ضمن أطارى مذهبى ، بحيث يأتى الفن فى خاتمة النسق الفلسفى كاتعكاس ثانى للعلاقات الأولية

التي يطرحها الفكر السياسي ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التي تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد أدورنو أن يؤكد هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالي فهو ينقد التصورات التي تلحق الفن بعوامل أخرى ، مثل الجمالية الماركسية التي تحاول معاملة الفن كأيديولوجيا ، وتعمل على إبراز الطابع الطبقي للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الإنتاج ، وتغير الأخيرة يؤدي إلى تغير الفن ، وهذا ينطوي ضمنًا على ضرورة تمثيل علاقات الإنتاج الاجتماعية في العمل الفني ، لا أن تفرض من الخارج ، بل تندرج في عداد المنطق الداخلي للعمل الفني ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة في الفن ، ولكن هذا التصور ينطوي على تصور معياري يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصيل والحقيقي - من هذا المنظور - هو الفن الذي يعبر عن وعي الطبقة الصاعدة ، وبالتالي يوحد بين السياسي والجمالي ، أي بين المضمون الثوري والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هي الشكل الفني الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هي الواقع الوحيد الحقيقي ، وانتقصت من شأن الوعي ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك في التشيؤ الذي كانت تحاربه ، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال في الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات (١٥) .

وبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول إلى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيد ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والم ، وهذا لا يتأتى إلا بدائنا بالشكل الجمالي ، وقانونه ، بدلا من أن نبدا من الواقع إلى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مفايز تماما للعالم الواقعي ، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني ، وبناء منطقته اداخلي ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فإنه يحطم العلاقات التشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بمدا جديدة للتجربة

الإنسانية ، وهو بعد التهرّد الذاتى على ما هو متاح ، ويبدو
كإمكانية وحيدة للوجود الإنسانى . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة
عن الواقع ، لأن الشكل الجمالى يتيح تحويل الإنسان من فرد
محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكثف بذاته ، ومحكوم
بشروط أخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالى الذى يتم عبر
إعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفنى أن يعيد
تمثيل الواقع ، وهو يضعه فى قفص الاتهام ، ويكشف بالتالى
عن المقموع والمكبوت فى داخله ، ولذلك يركز أدورنو على أن وظيفة
الفن النقدية تكمن فى الشكل الجمالى ، لأن الشدّل الجمالى يتجاوز
الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتى - الذى لا ينتج وعياً زائفاً ،
أو وهمياً - الوعى المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ،
وهو الذى يعتق الجسدية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك
صورة أخرى للواقع غير تلك التى تلح عليها أجهزة الاعلام ،
وأدوات الاتصال) ، والخيال والعقل ، ولكى يقوم الشكل الجمالى
بهذه الوظيفة ، فلا بد أن ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكي
تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل
الجمالى يجعل المبدأ الذى يحكم عالم الفن مختلف تماماً عن المبدأ
الذى يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايراً لما هو معطى
وراهين ، وبمغايرته وتمايزه يؤدى الفن وظيفة معرفية ، لأنه يبلّغنا
بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن .

ويتناول أدورنو - فى الفصل الثالث - مفهوم القبح والجميل ،
وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح **Ugliness**
كمفهوم معيارى مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قيمي
يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة على النسق الثقافى
السائد ، فالمفهوم الجمالى يتداخل مع المفهوم السياسى والاجتماعى ،
ويقوم أدورنو بنقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطاً بالتطهير
فى الأعمال الكلاسيكية التى تصور البطل فى صورة كلية ، لكن
مفهوم القبح فى الفن المعاصر الذى يتخذ صور التمزق والتفتت
بدلاً من التناغم والأنسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء إيجابى يخرج
المتر من الأنغماس فى الواقع ، أو تخديره بإبعاده عن الخروج
من أسير الواقع ، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية
فى فلسفة التاريخ ، التى تطرح تصوراً معياراً يحدد معنى القبح ،
ويقوم أدورنو بعد ذلك بتخلييل مفهوم الجميل فيقصد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كعلاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف في هذا الجزء - مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا في شيوخ الأعمال الفنية بنسخها - رغم أن هذا قد أفقد العمل الفني تفرد ، ونزع عنه الهالة المقدسة التي كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو - تصور بنيامين نوعاً من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره في تنفيذ ما تريده (١٦) .

ويتناول أدورنو - في الفصل الرابع - موضوعاً تقليدياً هو الجمال في الطبيعة ، أو الجمال الطبيعي ، نقوم بتحليل الجمال في الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، ويبين أن الجمال الطبيعي تعبيري عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم في التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فإنه يحلل الآراء التي تقدم نقداً Condemnation للجمال الطبيعي ، ولاسيما هيغل ، فيقدم ما وراء نقد هيغل للجمال الطبيعي .

Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفني (١٧) ، ولهذا ينتقل في الفصل الخامس لتحليل الجميل في الفن كروياً وكروحانية وكنصر فيزيائي ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيغل بوجه خاص ، لأن هيغل هو الذي اهتم بالفن بوصفه تعبيراً عن الروح (١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلي لفلسفة هيغل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذي يقدمه هيغل وبين مفهوم إيهولي Chösa الذي لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة في الفن تعطي له طابعه النوعي .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير في الفصل السادس ، فيتحدث عن أزمة الوهم ، لأن العمل الفني يخلق وهماً خاصاً به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على إنتاج أشكال أصيلة للإبداع المثالي . فالوهم في العمل الفني ، أو ما يبدو كذلك هو الذي يعطي للفن قيمة ، لأنه يجعله بعيداً عن الواقع ، وهذا التباعد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولاسيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوي على ذاتها - من خلال الوهم - انظواءً شديداً تخفي نفسها من الواقع المعاشي (١٩) ، وقد تحقق

والتربط بيامين من وجود هذه الظاهرة في أعمال ادجار آلان بو ،
ويودلير ، وبروست وفاليري ، فهذه أعمال تعبر عن وعى متأزم ،
يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتفاء باللا اجتماعي ، والفوضى ، وكأنه
تمرد خفي من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعور ما لا رمية
ايضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضر أنماطا من الادراك والتخيل
والشاعر الحسية التي تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مغاير
لبدا الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى
انيوتوبى للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم
وانها على تشتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجربة
مختلفة تماما عن لغة الحياة اليومية ، وبالتالي فهو الوسيلة
انحقيق « التمايز » أو الاختلاف النوعي . ولهذا يتناول أدورنو في
الفصل السابع الملفز النوعي ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكي
يعمق من مفهوم الوهم الجمالي Aesthetic Illusion الذي يتخذ
شكل الأسطورة حيناً ، ويتخذ شكل البناء التركيبي حيناً آخر ،
عسمات هذا الوهم (الملفز النوعي Enigmatic quality)
يتعين في الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها في المضمون المباشر ،
وقد أدى إثارة - مثل هذه القضايا - الى بحث موضوعات متفرعة
بينها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولا سيما فيما يتعلق بمضمون
الحقيقة في الأعمال الفنية ، والمحتوى المعرفي في الفن ، والنقد
والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد أدى هذا الى تناول قضية
« التمايز والمعنى » Consistency and meaning في الفصل
الثامن من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقي في هذه
القضية ، وحل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والملاقة
بين الشكل والمضمون . ومفهوم التفصيل Articulation والعناصر
المادية والذاتية في العمل الفني ، وعلاقة كل هذه العناصر
بالقصديّة والمعنى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب
الكلاسيكية في الفن (٢٠) .

وتأسس نظرية أدورنو في علم الجمال على نقده لمفهوم
الذاتية عند كانت ، كما حللها في « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده
هكذا الى تحديد اللغة النوعية في العمل الفني وعلاقتها بالمعززة

الموضوعية ، وإدراك الجدل القائم بين الذات والموضوع في العمل الفني الذي يتجسد في آليات وعناصر العمل الفني .

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالي في القرن التاسع عشر ، وهي : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشويق والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفني ، يحدد بها ماهية التقدم في الخبرة الجمالية بالعمل الفني على أساس أنه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الإنسان . Artifact وينادي أدورنو بتقديم تحليل محايد للعمل الفني (٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد «Monad» ، وهو لفظ فلسفي مستمد من فلسفة ليبنتز ، وكتابته المونادولوجيا ، وهو يرد العالم إلى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وأدورنو يريد رؤية العمل الفني بوصفه كونا مستقلا ، ويحلل الفن والأعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، وإلى أي مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب أفلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا عن تعيناتها في الأعمال الفنية ، بينما ينظر أدورنو للأعمال الفنية ، رغم كثرتها على أنها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ - بهذا المعنى - يقدم التأسيس التكويني لمبدأ الوضوح Intelligibility في العمل الفني ، فالوضوح مرتبط هذا بالآليات الثقافية التي تعتمد إلى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التي ينتج من خلالها الفنان عمله الفني ، وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر في تحويل أعماله لتبدو في أشكال مختلفة . ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفني ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل أو التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التي تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فني يمكن أن يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين في تفسيراتها وتأويلاتها أيضا . ثم ينتقل أدورنو للحديث عن مفهوم الجليل في الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان أو اللاعب والمدنية المعاصرة .

وينظر أدورنو إلى اللعب على أساس أنه نشاط اجتماعي .

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شابل المفهوم
اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التى ترى فى اللعب نوعاً
من الأداء اليومى للأعمال الثقافية ، التى يتحرر فيها الإنسان من ضغط
الرموز الاجتماعية عليه ، فإداء الإنسان للعمل يكون مرتبطاً بعلاقة
محددة سلفاً بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم إلا بوصفهم
رموزاً لسلطة ، أو هيئة ، أو كياناً اجتماعياً ، بينما فى اللعب لا يتعامل
المرء معهم إلا بوصفهم بشراً مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل
الإداء ليصبح مقراً للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرمى
من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة فى روح الإنسان ، فتجعله يستلذ
على نحو غير ذلك النحو الذى يسلكه فى حياته العملية ، بل أن
موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كى يرضى رؤسائه ،
وأنها يطابق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من
خلال عدة وسائل متعددة ومعتدة للتقارب بين البشر من خلال
اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يفجرها
اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته فى الأداء اليومى
من خلال المؤسسات التى ينتمى إليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن
فى اللعب ، ففى الحالة الأولى يكون الزمان موضوعياً ، وإذا طابع
منطقى وسببى ، ويفلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما فى الحالة
الثانية فإن بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء أن يتحرك بين وحدات
الزمن الثلاث - الماضى والحاضر والمستقبل - بحرية تامة دون
أن يلزمه أحد باتتباع تتابع منطقى معين ، ويكون الزمن فى هذه
الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الأول ، وسيلة لتجديد
طاقة الإنسان الروحية ، وهذا يتأتى بإضفاء الطابع المقدس
على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية
وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذى تحيط به
هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف إليه
مشاعر وأحاسيس خبيثة فى النفس (٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع
يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافى للتقارب بين البشر والجماعات
الإنسانية ، فإن أدورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا
المفهوم ، فيدعو لنظرية فى علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود الصارمة التى تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه أدورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث يتحتم على الفنان ان يكون حراً ، حتى يكون بعيداً عن المؤثرات الإغترابية التى تنسلل الى وسائل الأداء التعبى والتعبيرى الأخرى . وإذا كانت أى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تدافع التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفين ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضاً ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار متعينة فى صورة مخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التواجد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختياري يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقاً لقاعدة متفق عليها بحرية كائناً ، وبناء على أسس معينة ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشوب بالفرح ، وبإدراك يحول الفرد الى شئ مختلف عما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل أدورنو فى الفصل الجادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، ويتعدد فى مناقشتها عن التجريد ، وإنما يناقشها من خلال تحليل تكتيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والمصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل أدورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع الصنئى للفن حين يتحول لإداة للدماية لما هو قائم ، أو يكون مرتبطاً بعمليات الإنتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطاً بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب أدورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الإقتصادى المستقل الذى يمكنهم من انتاج أعمالهم الفنية . ويقدم أدورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العمال ، وحدود اختيارات

كل منهما في تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة أو حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، وفكرى أيضا ، أو من منظور ايديولوجى ، ويحاول الفن أن يقدم وسطا يستوعب أبعاد التجربة الانسانية (٢٣) .

وفى النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا فى عصرنا ؟ أم أن العوامل التى تحيط بالانسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب أدورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ، لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة - غير المحدودة - للثروة ، والتى تقضى على أى محاولة للخروج عليها ..

٣- الاستطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع للاستطيقا :

تطرق أدورنو الى الحوار الذى فجره ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبي للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوجية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لاي حكم قيمي وجبالي ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الأدب مبينا أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول انتصار علم الاجتماع الامبريقي للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن (٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن الى علم امبريقي وموضوعي بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الأحكام الامبريقية والأحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور التقنى للموسيقى اثناء عصر النهضة ، فإن ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون أن نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الأحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقي ، ويستبعد نقد الأعمال الفنية أو تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى (٢٥) .

فالنقد الأدبي عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالي يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبي يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذات ، ومعنى الأدب يتجدد وفقا لما يثريه للفعل الخاص المتبادل بين الذات ، وبالتالي فإن سوسيولوجية الأدب لديه ترقص أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالي فهي ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالي يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى ، وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر ، ويرى أنه من المستحيل إهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل - أيضا - استبعاد الأحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب أدورنو على ذلك مثالا شهيرا : أن نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين أن إنتاج الأدب الذى يباع بفضل الدعاية والإعلان ، وبفضل قسالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر أدورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوجيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن إحدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادامنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى أدورنو أن التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالي نعرف وظيفة الاجتماعية والايديولوجية ، لنعرف ما إذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ما هو قائم ويؤكدده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كلمة أشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف أن البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كميته الجمالية ، ومظاهره الايديولوجية أو النقدية (٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لى أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنيتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعوا أدورنو علم اجتماع الادب الى التوجه الى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقي الذي ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقي ، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا في ميدان آخر للتحليل الاجتماعي للشخصية المتسلطة *The Authoritarian Personality* ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجي للسلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقي .

ويعرف أدورنو الادب على أنه نفى *Negative* يتسم بمقاومته للايديولوجية والفلسفة ، ولكن ينبغي أن نراعى أن أدورنو ينطلق في تعريفه هذا من الانتاج الأدبي الطليعي ، الذي يتميز بجمالية خاصة ، ونجده في كتابات مالارمييه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم الا بالادب الذي يقوم بنقد المجتمع ، والذي يسعى في كثير من الأحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التي تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجاري في التبادل الاقتصادي .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبي النقدي للاتصال ؟

يبين أدورنو أن العمل الأدبي الذي يكرس للوضوح القبائمي ، أو يسعى للانتشار الجماهيري من أجل تحقيق المكسب التجاري ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التي قد تحدث صدبة في الوعي ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعي الذي يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبي الذي يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط في الواقع ، ويسعى لنفي هذا الواقع فإنه يعتمد على عناصر غير مباشرة في عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولذا فإن وجود عناصر إيمائية ، لا تنتمي للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فإن هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدي الى انقصال لا رجفة فيه بين التخيل والايديولوجيا التي تريد أن تجعل من الادب أداة لتحقيق ما تريده (٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدي النظرية الماركسية للادب هذه القطيعة بين التخيل والايديولوجيات ، التي تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال في النص الأدبي ، وفي رأي أدورنو فإن هيجل لم

يلاحظ هذا أيضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جبايات يحكمها قانون خارجي هو الروح في الفن ، الذي يظهر بدرجات مختلفة ، ولجأت الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التي يخضع لها الأدب ، التي تتمثل في انساق البقاء الاجتماعي ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التي تقول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها الى انساق مفهومية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة ضمنية وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم في الفن ، ويحرص على إبراز اللحظات التي لا تنتهي للفكر المفاهيمي في الفن ، وبالتالي يبرز العناصر غير الاتصالية التي يحتويها النص الأدبي ، وتتميز بطابع إيماي ، ينبع من اللغة التخيلية ، أو ما يصطلح عليه باللغة الأدبية في لغة علم العلامة « السيموطيقا » ولذلك فإن أدورنو يحرص على إبراز الدوال المتعددة المعاني على حساب المدلولات ، والتضمرات Conceptions وهو يتبع في هذه النقطة الشكليين الروس ومتطري دائرة براج وبخاصة موكاروفسكي .

وتتعارض اللغة التي يقدمها الأدب النقدي الذي يدعو له أدورنو ، - وهو يمثل في الأدب الطليعي - بوصفها لغة التباسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التي يتطلبها الاتصال الاجتماعي وأهدافه المنفعية ، فـ لغة الأدب تعتمد في بنيتها وفقا لهذا التصور الذي يقدمه أدورنو مع التخيل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعي على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فـ لغة الأدب باعتمادها على التخيل فإنها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة خلف لغة الأدب الى أن تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعي (٢٨) .

ولقد حاول أدورنو أن يوضح في كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) - بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ - أن معظم أشكال الفكر الفلسفي التي وجدت منذ عصر التنوير ، هي أدوات للسيطرة ، أو ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Prinpai ، وهو فكر يسعى الى الفعالية التقنية التي تصنف وتحسب وتقيس ، لكي تتمكن من حبس الواقع في نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلو قد تحسبوا
الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على
المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التي حققتها شركات
الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة في المجتمع ، فجعلت العلوم
الانسانية مجرد أدوات لتحقيق أهدافها ، لأنها هي التي تقوم بتمويل
أبحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الاداتي ، الذي
يستخدم الفلسفة كأداة في خلق نسق يدور فيه كل شيء حول
الفعالية ، ومبدأ الردود الاقتصادية ، ولهذا فانه قد أصبح من
الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا
من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدي وأهميتها
بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ في الاعتبار لدى
الفكر الذي ينادى بالعلوم الحقيقية ، ولهذا يرى أدورنو أنه من
الممكن منح النظرية النقدية توجهها جديدا إذا إهتمنا بالبعد
الايماي للفن .

ولهذا يبين أدورنو في كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن
بفضل جوهرهما الایماي غير التصوري يتبنیان موقفا آخر في
مراجعة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصوري ، وهو موقف لا ينتمي
لنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه أي خطاب نسقي وتصنيفي
الذي يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التاملي الذي قدمه أدورنو في تحليله للفن ، عند
ساعده في تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى
في البعد الایماي للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة
معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد
وإدارة الدولة - في تحقيق مصالحها مع الواقع السائد ، فهي تقوم
بالنقد ، وليس تكريسا للواقع في صورة نسق واحد ، لأن الأدب
المطليعى - كنماذج حدائية يعتمد عليها أدورنو في تحليله - تضعف
الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالإضافة الى تفضيلها للمدخلات
المتعدد المعاني والمقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أو آخر ،
ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

التسويق ، وحسب رأي أدورنو فإنه اختار الفن أن يكون غير ذي نفع من منظور المجتمع الذي تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة - الذي نجده لدى مالارميه ورامبنتو - فإنها تكون متعارضا مع الفكر الاداتي الذي يركز على التسويق السلمي ، والدعاية الايديولوجية ، وبالتالي يتعارض مع الاتصال .

وهذا يعني أن مقاومة الفن للفكر الاداتي المرتبط بالمنفعة في جماليات أدورنو لها مظهرين : اولهما : إنها رفض للايديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التي يعبر عنها الاتصال التجاري والسلمي . وهذان المظهران للرفض النقدي والنفي الجمالي يلعبان دورا هاما في شروح أدورنو للشعر الحديث ، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر يفصلانه - في آن واحد - عن المنارة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكي ، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يمكن في تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الادبي الذي يقوم بتخليص الاعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذي يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات في اختزال الفن الى شعار .

ويمكن أن نحدد المظاهر الانسانية للنقد الاستطقي عند أدورنو في العناصر التالية :

١ - النفي Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن أدورنو يستخدمه في كتابة النظرية الجمالية على نحو مغاير تماما عن جدل السلب ، ففي جدل اسلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفي والاجتماعي ، وهو يمثل نمطا من الخطاب يختلف عن النفي كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفني الذي يتمثل في البعد اليماني والتخييلي .

٢ - مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية البهلة ، والاعتماد على البعد التخيلي للغة ، وعدم الاعتماد على المعنى في انتاج الفن .

٣ - نفي القوالب الايديولوجية : ويتمثل في عدم اعتماد الفنان على الأساليب والأشكال الفنية السائدة ، مثل السرد الدلالي والأشكال الدرامية التقليدية .

٤ - التمايز : في عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدي إلى استقرار بنية شكلية ، تكرر لما هو سائد .

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التي تنسب به الأعمال الفنية ، إلا أنه لا يعني أبدا عدم إمكانية التوصل لمعنى اجتماعي لهذه الأعمال ، فما يقصده أدورنو هو رفضه أن يكون للفن معنى واحد ، وإنما معان متعددة ، فهو في دراسته يحاول بيكيت يسقى إلى إثبات أن مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهي تشكل قطيعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفي والسياسي وعلى مستوى التطور الأدبي على حد سواء ، وحاول تخلص النص الأدبي من الايديولوجيات الطفيلية التي علقت بجسمه ، والتي تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسمى أدورنو لتدمير القوالب الايديولوجي الذي يتمثل في الأشكال الفنية التقليدية ، والذي على أساسها يتحول العمل الفني إلى رمز كلي ، لمعنى خاص هو الوجودية والابدية للوجود الإنساني ، ولهذا قدم نقداً لوجودية هيدجر *Heidegger* التي تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعي والتاريخي إلى ثوابت لا تنتمي لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوجي والملاخيقي لنهاية الحفل لبكيت ، الذي يقول أن الوجود الإنساني محكوم عليه بالعبث ، لأنه نهايته هي الموت ، فهذا يجرد الوجود الإنساني من طابعه العيني والجدلي ، ولا يظهر صراع الإنسان مع المؤسسات القائمة ، وتخفى الصفة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذي يجسده بيكيت ، وهي حالة مرتبطة بما آل إليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صفة انطولوجية أبدية ملازمة للوجود الإنساني ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التي تدعو الإنسان للتصالح مع الواقع ، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلاً عن الإنسان ، وبالتالي خارج أي فعل اجتماعي واقتصادي أو سياسي .

ويخلص أدورنو في تحليله لهذه المسرحية الى انها تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الاحتكارية ، الذي يترك الفرد غريسة للتنظيمات المجهولة وفي اطار هذا المنظور الذي أوجده أدورنو ، فان نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التي أخذت طابعاً وجودياً ، لأنها تتناول دراسة ظاهرة التشيي ، وحين يتم اختزال الأفراد الى أشياء أو موضوعات للتبادل السلعي ، فيصبح الأفراد مجرد (أيدي عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والأدوات والأشياء ، لتتضاءل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة في سوق العمل ، ولهذا يصف أدورنو مختلف أشكال التشيي ، ويسعى الى كشف العلاقات بين التشيي والنكوص كما عرفه فرويد ، حيث يربط الفرد الى مراحل سابقة من حياته ثم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الإنسان عن فهم الواقع ، وعن الفعل المتسق معه كـ فرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الأحداث ، البطل التقليدي ، فكل هذا يختفي ، وهذا يتفق مع تفسير أدورنو الذي يرى أن الشكل الذي قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردي .

وهناك نقد يوجه لأدورنو في أنه اختار الأعمال الأدبية التي تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكafka ، بالاضافة الى أنه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه ، والتي اعتمدت على نفس النصوص التي ركز عليها ، هذا بالاضافة الى أن أدورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى - وثابلية النص لأكثر من تفسير - في النص الأدبي ، بالاضافة الى أن قراءة أدورنو محملة بواقع تاريخي محدد ، يئن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلتى بظلالها على التناول الذي يقدمه أدورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسي بين جماليات أدورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التي قدمها

هيجل عن مفهوم الكلية في الفن ، والانساق العامة ، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بإبراز النفي والتمزق والتناقض الذي نجده في فن الحدائق .

وهناك نقد آخر يوجه إلى أدورنو يتمثل برفضه لضمون النص ، لأن النص الذي يتخلل عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذي يتطلع إلى تعدد المعنى والنفي ، قد نشأ في ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالي مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو في هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التي يتطلع أصحابها إلى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن أدورنو يهاجم إبراز معنى النص على المستوى المفهومي والتصوري ، أي مستوى الأيديولوجيا ، ويريد إبراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد في التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفي الحوارات المضفرة ، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة في مركز مشهد النص الأدبي إلى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الاجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدي لا يتم الرمز إليه بأفعال أو أشياء وإنما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابي للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن أدورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعي ، ومنهج التحليل النفسي في كشف استبطان العمل الأدبي .

هوامش الفصل الرابع :

١ - روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة غواد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٢ - يمكن الإشارة هنا - في هذا الصدد - الى الكتابات النقدية للأعمال الفنية. التي تنطلق من مفاهيم نظرية ، ترى العمل الفني من خباله . فهي بذلك تؤكد سيطرة مفاهيم بعينها ، ليس لها علاقة بالفن ، بوصفه نشاط مستقل يقوم على التوهم ، وبالتالي فهي تستنقذه بما ليس فيه ، وتعيد انتاج ذاتها ، فهذا نقد يسعى لانتاج الذات ، وهذه الأعمال مجرد ذرائع لذلك ، وهو انتاج على نحو ما هو سائد ، ولا يدع الأعمال الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المناطق الخبيثة من الواقع ، التي لا تخضع لمنطق التصور .

٤ - ان التحديد الدقيق لهذه المصطلحات : نظرية الفن ، الاستيقا ، فلسفة الجمال ، النقد الفني ضرورى لفهم محاولة أدورنو في تأسيسه لنظرية في علم الجمال ، ويساعدنا في فهم الالتباس الذى انعكس بعد ذلك في الدراسات الجمالية في الوطن العربى . رمضان بسطاويسى : علم الجمال في الدراسات العربية ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theory, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

- 11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psychoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P, 30 .

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدي
ترجمة وجيه أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ،
دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

- 13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

- 14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هيربرت ماركيز من آراء حول
الفن ، لاسيما تلك التي وردت في كتابه « البعد الجمالي »
انتظر الترجمة العربية لجورج طرابيشي - دار الطليعة بيروت
الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

- 16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

- 17 - Ibid : P, 113 .

- 18 - Ibid : P, 133 .

- 19 - Ibid : P, 148 .

- 20 - Ibid : P, 173 and P, 230 .

- 21 - Ibid : P, 257 .

- 22 - Ibid : P, 281 .

- 23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيمبا : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي
ترجمة : عائدة لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد
البحرناوي ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكزى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة
عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 323 .

27 - Ibid : P, 333 ,

28 - Ibid : P, 484 ,

٢٩- هناك نقد لفلسفة ادورنو وجمالياته ، مما ساهم في تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوي الكثير من أوجه النقد في كتابه : النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدي حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصل الخامس

استطبيقا الفنون

ـ استطبيقا العمل الأدبي والموسيقى ♦

بعد أن عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية ،
وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم في هذا الفصل تطبيقا لها
في ميادين الفنون المختلفة التي اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى
والادب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد
الجمالي » ، وهو ما يستند الى أسس جمالية عامة . وينظر للعمل
الفنى كعمل مستقل ومتميز عن الواقع ، وأدائه فى التحليل هى
توصيف اللغة التى يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم
الجمال الأدبى ، بمعنى أنه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل
الفنى ، وتجسد نظرية أدورنو السمات العامة للاستيقا المعاصرة ،
تلك الاستيقا التى تركز على تقديم التحليل الماهوى للعمل الفنى ،
ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى أنها تستند الى رؤية فلسفية
 واجتماعية فى تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية فى المنهج
الذى يقدمه أدورنو .

استيقا العمل الأدبى :

عبر دورنو من رايه فى جماليات الادب ، فى كتابه « ملاحظات
حول الادب » الذى صدر فى جزئين(١) ، وهذا تعبيرا منه عن
اهمية الادب فى نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذى يوليها
أدورنو للادب ، ذلك لان الفن والادب هما المجال الوحيد الذى يمكن
- من خلاله - مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى ، والتسلط ، لانه
يخلق واقعا خاصا يعتمد فى بنيته على التخيل ، بينما الواقع
اليومى يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض أدورنو نظرية
لوكانتش الى الواقعية ، وبين أن الادب لا يتصل بالواقع على نحو
مباشر ، كما يسلك العقل الانسانى ، ولكن تباعد العمل الادبى

عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة . والواقع ان
لوكانتش لم يقصد الواقعية بالمفهوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع
فى العمل الأدبى ، وانما كان يسعى لنظرية فى الانعكاس الجمالى
تقوم على أساس أن الفنان أو الأديب يستخلص من الواقع ، البعد
الكلى وروح العصر ، ولم يقصد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بل
يرغى الأعمال الأدبية التى تحاكي بنية الزمان فى الواقع ،
وهذا ما أوضحه لوكانتش فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » (٢) ،
ولكن أدورنو قد غالى فى هجومه على الواقعية فى الفن ، بقصد
أن يكون العمل الفنى متحرراً من أسر الواقع وليس أحياه
اليه .

ويعتطف أدورنو - نتيجة لهذا - مع كتابات الخدائفة ،
لأن هذه الكتابات تتباعد عن الواقع ، وهذا التباعد هو ما يمتنع
هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع ، بينما نجد أن أشكال الفن
الجماهرى مضطرة الى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها ،
والأعمال الطليعية - ذات الطابع الحدائى - تتميز بقدرتها على
نفى Negative الواقع الذى تشير آليته (٣) ، وموقف أدورنو
من الحدائفة يختلف عن موقف لوكانتش ، فإن كان أدورنو
يشنجنج تلك الكتابات الحدائية ، فإن لوكانتش يشد هاجم الأعمال
التي أنتجها أدباء الحدائفة ، لأنها تركز على الحياة الداخلية
المفتترة للأفراد ، ورأى فيها تجسيدا متدهورا للمجتمع الرأسمالى
المقاصر ، وتحليلا على عجز كتابتها عن تجاوز العالم الجزئية
المفتتة التى يضطرون للعيش فيها ، أما أدورنو فيذهب الى أن الفن
لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى ، بل يؤدى دوره داخل
هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعاصرة ،
فالفن هو المعرفة النافية للعالم الفعلى ، الذى تجابهه فى الحياة
اليومية .

ويحقق الفن هذا الدور - من وجهة نظير أدورنو - من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مجتلية عن الواقع ، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطليعي لأنه يفكر من صفو أذعانها ألقى لوضع الاستقلال الذي تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعي ، فالعمل الفني ، إذ يتيح للبشر للمقومين صدمة الوعي بوضعهم البائس ، فإنه يتحدى بتلك الحرية ، التي تجعلهم يندركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبي ، فهو ليس مجرد انعكاس كلي ومكثف للشكل السياسي في المجتمع ؛ وليست آليات الشكل الأدبي انعكاساً لآليات التبادل في النسق الاقتصادي والاجتماعي ، كما يذهب لوكاتش ، وإنما الشكل الأدبي - عند أدورنو - هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، ولتحلولة دون عبودته الرؤى الجديدة إلى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المستهلكة ، وما يقوم به كتاب الجديدة هو تمزيق صورة الحياة المعاصرة ، وتفتيتها بدلاً من السيطرة على ألياتها اللاإنسانية ، وذلك من خلال الأشكال الفنية التي تصدم الوعي .

ولكن لوكاتش اكتشف أعراض التدهور في هذا النوع من الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلي ، لا يعكس نزعة فردية فحسب ، بل يكشف في الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهي اغتراب الفرد ، وهذا يساعدها على رؤية الاغتراب بوصفه جزءاً من واقع اجتماعي موضوعي . ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا - رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التي تتبناها المؤسسات الرسمية - على أنها تنصرف كما لو كان شيئاً لم يتغير ، فلا تزال الأفكار القديمة تنكرر ، عن وحدة المفرد وجوهرية ، أو وجود معنى في اللغة (٤) ،

وهذه أفكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم أدورنو مسرحيات بيكيت كاملة تؤدي المعنى الذى يريد أن ينقله إلينا ، لأن مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات ، لا تملك الا القشور الجوفاء للفردية ، من خلال قوالب ممزقة للغة ، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة فى الخطاب الأدبى ، وتشخيص مختزل يفتقر الى الحكمة ، بما يساهد فى تحقيق التأثير الجمالى الذى يؤدي الى التباعد عن الواقع الذى تشير إليه المسرحية ؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذى اشترك معه فى مدرسة فرانكفورت . ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو ، الا أن بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة أدورنو ، فيذهب الى أن الاختراعات التقنية الحديثة التى تتمثل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة العمل الفنى ، ففى الماضى كان للعمل الفنى « هالة » او « عبق » ينبع من تفرد ، حين كانت الأعمال الفنية وثقا على الصنفوة المتميزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية ، وأن ظلت هذه « الهالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعرق الأثر على موقف الفنان من هذا الانتاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير ، كان يعنى - على نحو متزايد - أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للاستنساخ ، وإذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصاً من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فإن بنيامين يذهب الى أن وسائل الاتصال الحديثة قد شامت بفصل الفن - نهائياً - عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية ، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية (٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن أن يكون لها تأثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد أن يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين في مجالهم الفنى الخاص لكي ينتزعوا انفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا أن بنيامين رفض فكرة أن الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا - مثلما فعل بريخت - بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الأدبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تنوير القوى الفنية للانتاج الأدبى فى عصره ، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياح الهوية فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتها التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الاصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الابيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الخب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة (٦) .

وقد تآثر إدورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن أزمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتي اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدره الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوجيات ،

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا في كتابه : « الأدب وصورة الإنسان » . « ١٩٥٧ » (٧) . ويتفق لوفنتال مع أدورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو اللجأ الأخير للوعي النقدي الذي لا يمكن أن يتمثل مع أي من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وإنما يكون متميزاً عنها ، ويشكل قوة للثقل في مواجهة الأيديولوجيات . والفرد لدى أدورنو هو حارس الروح النقدية ، ويمثل الذات الإنسانية ، ولهذا فإن مضمير الفرد هو مركز أي فكر نقدي ، والأدب يستمى إلى تقديم الصورة المتغيرة للإنسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث أهتم بالنسائل الخاصة بالشكل ، وبين أنه لا يمكن إهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأثر الجماهيري ، رغم أنه أدب يتجه إلى الكم وتكرار القوالب ؛ ولا يستعمل لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال أن السيرة الذاتية للمشاهير - كالأدب استهلاكي - قد فقدت مكانتها المركزية في عالم التسلية ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الثقافي في هذه المرحلة ، فهم أبطال الحاضر ، بدلا من أبطال الإنتاج في الماضي ، وهذا الانتقال من الإنتاج إلى الاستهلاك ، أي من الفعلية إلى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصره رأسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف إلى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها ، في إطار هذا الاتجاه يتم إغفال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري ، لأن الشعر لاسيما الغنائي - من هذا المنظور - يتجه إلى الذاتية والجمال العاطفي ، الذي يستغنى على التحليل الاجتماعي ؛ ولقد اتخذ أدورنو موقفاً مناهضاً لهذا الاتجاه لأنه حاول إظهار المعنى الاجتماعي للقصيدة من خلال تحليل كليات اللغة والمضمور البنائية للنص ، وإقحام علاقة بين الشكل البنائي للنص والآليات الاتصالية للسوق السلمي ، فالجنس ،

الأدبي بوصفه شكلاً يجسد معنى اجتماعياً محدداً ، بل إن الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالشكل الأدبيية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعي كاشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها في الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي هو ترابط يعتمد على استقلالية الأخير ، لأنه يحاول الخروج من النظام الاجتماعي ، فينشئ نظاماً آخر يكون مضاداً للنظام الاجتماعي الذي يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الأدبي يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التي تحكم النظام الاجتماعي ، ولذلك يمكن القول: أي الترابط بينهما هو ترابط سلبي ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعي ، ولا يخضع لمفهوم النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وإنما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسيئات تخيلية للزمن ، تتلب الركون إلى الواقع والاطمئنان إليه .

ويبين أدورنو - في دراساته حول الشعر - ضرورة المقارنة بين أكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكي يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعي وتاريخي محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف ابثنية اللغوية الأساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعي ، فهذا لا يتم إلا من خلال مجموعة كلية من النصوص التي تكشف تناقضاتها عن نقاط الالتقاء داخل انسياق الاجتماعي والتاريخي (٨) .

ويسعى أدورنو في النظرية الجمالية إلى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالي ، والمسافة الجمالية التي يرفض التخلي عنها لحساب الاتصال الجماهيري الذي يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا ، وفي رأيه أن جميع التنازلات التي يقدمها الفنان من أجل إمكانية الفهم والقواصل ، هي في رؤية تنازلات لمصالح قيمة التبادل السلمي ، لأنها تحول العمل الفني لسلعة قابلة للتبويق التجاري والإيديولوجية ، ويحمل الفن النقدي لدى أدورنو طابع

النفى عن طريق مقاومة القسالب الايديولوجية والتجارية ، عن طريق رفض الاتصال السهل ، ولهذا فالأعمال الفنية الصنعية تلعب دورا في المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التى تقلت من الاتصال الجماهيرى تستطيع أن تلعب دورا نقديا فى المجتمع المعاصر ، لأن الاتصال فى تعريف أدورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذى يدرجه فى نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك فى هذا المسخ » (٩) .

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديدا حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسى الذى كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الفاض الذى يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوى الذى لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، والكلمة فى هذا النص الذى يدمو اليه مالارميه وأدورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود أدورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالى حول قضية الاتصال (تشار لدينا فى الإبداع العبرى قضية الاتصال الشعرى ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعرى الذى تبعه فيه شعراء آخرون فى أقطار مختلفة من الوطن العربى . ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفى لهذه القضية ، التى سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعى والايديولوجى ، بينما لم يتم إبراز الجانب النقدي فى هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدي هو الذى يعطى لها المشروعية فى تقديم اتجاه طليعى ينتقد الصيغ التقليدية فى الإبداع والنقد) .

وأدورنو يدافع من نفى الاتصال لكى يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن أحالة مفردات النص الأدبى التى دلالات جاهزة ، من أجل الاتصال ، لثم بذلك هدم الطابع الاستقلالى

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من أسر قوائمه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو نظير نقدى لكتابات يتعاطف معها ، ويلج عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيرا فى كتابه النظرية الجمالية ، ام انه وجد فيهم تعبيرا لما يريده من شعر فى هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر فى النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شئ فى الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع ان يقدم رؤية تاويلية لآمالهم وفق منهجه فى تحليل آليات اللغة التى تنضى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى أعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لانها تخيل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثا اجتماعيا ، لانه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقفا جماليا مستقلا داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثا اجتماعيا . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثا غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لان الفن يجتهد لتفاداة بعينه النقدى واستقلالته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو اهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لانه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم أدورنو - أيضا - السقوط فى الايديولوجيا ، حيث يستسلم الشاعر للايديولوجيا السائدة فى بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الاثبات المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة بسيطة . ولا يقصد أدورنو فى تحليلاته التى يمثل بها كتابه : النظرية الجمالية ان يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوجية فى النص الشعري ، بل يهدف الى ان يظهر - بشكل جدى - الاعتماد المتبادل بين الايديولوجية والنقد وبين التاكيد والفنى . ولهذا فهو يريد للقرن ان يقدم مقدا جذريا للثقافة واللقمة اللذين سقطا فريسة للرواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن ان نلاحظ ان نقد أدورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذى وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنتيقه ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لانه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الادبى كما يفهمه أدورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوجى وحماية النصوص الادبية من السقوط فى الايديولوجيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن المثلث ، الذى قد يتغير بتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو ضرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لان العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقبل أدورنو : « لكن اذا كانت الاعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، الا لان كينونتها ضرورية ، فهي تحال الى الاشكال التى تتبلور فيها هذه العملية : التفسير والتشرح والنقد » (١٠) .

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى (١٠١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل : الموضوع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم السباني ١٩٥٦ .

وفي كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة ٢ يقسم، عراضيا جدليا - مستقيدا من منهج هيجل - الموسيقى لثونبرج ، مثلثوية اللانغمية لهذه الموسيقى فقد نشأت في سياق تاريخي ، يؤدي بهيته طابع الثقافة بالضفة التجارية التي المقصاء على القدرة المستتبع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، ولذا فإن الاستقلال التجاري للثقافات الفنية في السنين ، والاختلافات في الموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقى الى إنتاج موسيقى مبتكرة مجزأة تتنكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فأصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسي ، أو يقدم تحليلا نفسيا لها ، فاللغيمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعي ، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى ثونبرج من الرقيب ، بمعنى أنها تتخلص من رقابة العقل الكلاسيكي ، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فإن هذه اللانغمية الجذرية تنطوي - ضمنا - على بذور تطور جديد هو السلم الأثنى عشرى للغيمات ، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع الى الحرية التامة

لدى الموسيقى اللانغمى ، فإنه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من
الانغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقى الذى يتجنب النظام القديم
قد يرسخ نظام جديد ، تالف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم
دعوتة أنه ضد كل تسقى نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون
خذرا فى تعامله مع الماضى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التالف أو
التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وإن
يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن
هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية البدا الأول
القانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الخذر من الوقوع بالصدف فى
التوافقات النغمية المثالفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقى أى
تكرار مبالغ فيه ، لأنه نغمة فردية ، لكى لا يؤدي هذا التكرار
فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يركز الى
مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا
التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثناعشرى نغمة
فى أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها أدورنو هي تجسيد للتمرد على
مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص أعراض الضياع
للحرية فى المجتمع المعاصر .

هوامش الفصل الخامس :

1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 - 1950 . Boston, Little Brown; London, 1973 - P, 174 .

٢ - رمضان بسطاوي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .

3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .

٤ - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة وتقديم :
جابر عصفور ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ - ٦٥ .

٥ - راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن
بالتكنولوجيا .

6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the era of High Capitalism, Trans, by H. Zohn, (New left Books) (London, 1973, P, 102) .

7 - Lowenthal, Leo = Literature and the Image of man, P, 23 .

8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .

وقد اهتم د. سيد البحراوي بمضمون الأشكال الأدبية ، انظر
دراسته بمجلة فصول ١٩٩٣ .

9 - Ibid : P, 104 .

10- Ibid : P, 258 .

١١- يرجع اهتمام أدورنو بالموسيقى الى نشأته في وسط عائلي شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم - بعد ذلك - بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقيم حققت شهرة في عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم أدورنو في طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقى ، وقد تابع دروسا في التأليف الموسيقى على يد إدوارد ستورمان Edward Steuermann

خاتمة

- موقف دورنسو من مفهوم الحداثة .
- محاولة لقراءة نقدية .
- دورنسو والاستنطيقا المعاصرة .

بعد أن حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ أدورنو نموذجاً ، لأنه أكثرهم اهتماماً بقضايا علم الجمال ، لأبد أن نتوقف عند مفهوم أدورنو للحدثة ، هذه القضية التي تشغل الفكر المعاصر حتى أن هابرماس وهو من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت قد أصدر كتاباً بعنوان : الخطاب الفلسفي للحدثة ، وفيه يدير حواراً مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحدثة ، لكن قبل أن نعرض لموقف أدورنو من الحدثة ، لأبد أن نقدم مقارنة حول الخطاب العربي للحدثة ، والحدثة في الفكر الغربي ذلك لأن الفكر الغربي يفهم الحدثة ك لحظة تاريخية في تطور مجتمعة ، يعقبها لحظة تاريخية أخرى هي ما بعد الحدثة ، بينما الحدثة في الفكر العربي هي أفق معياري ينبغي التوجه إليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحدثة عن خطائين للحدثة للحدثة لدينا : خطاب نظري وخطاب ابداعي . ورغم أن هذه الكتابات ترى نفسها امتداداً للحدثة الغربية ، إلا أن هناك تمايزاً في استخدام المصطلح بين الفكر العربي والفكر الغربي ، ففي حين يستخدم المصطلح في الفكر الغربي توصيفاً لتطور وعي الذات الأوروبية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكماً معيارياً على النصوص الأداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين أن ندع النصوص تعبر عن نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط بإصدار الأحكام ، والأحكام النقدية - وهي ظاهرة شائعة في الفكر الأدبي لدينا - تنفي معها أية مساحة للحوار والاختلاف ، وهي نوع من السطوة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدي في النصوص الأداعية ، يزعم أنه يمتلك الحقيقة الأدبية (١) ، في عصر النسبي والاحتمالي ، ولا يفسح المجال إلا للجماعية الفكرية . ولقد فهم الخطاب الأدبي العربي الحدثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليها كل المحاولات التجديدية في الشعر العربي القديم والوسيط والمعاصر ، ابتداء من أبى تمام حتى الآن ، وهذا يعنى أنه فهم الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النقدي والجمالي القديم ، وهذه الاحالة التواصلية هي آلية من آليات التفكير النقدي لدينا في بعض جوانبه ، فهي تحيل النص المعاصر إلى "الحاكي" التراثية ، دولما محاولة لهم خصوصيته الأنسية ، حتى ولو حاولت استخدام مصطلحات المعاصرة ، في حين تعنى الحداثة في جوهرها العقلاني في الغرب « التخلي عن أن يكون الماضي معيارا للحكم على الأشياء » ، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية - كمشروع حقائقي للغرب لم يكتمل بعد - ابتداء من كبلت وهيجل ، حين بدأ لأول نقد أدوات المعرفة ، وتعيين حدودها ، وبدأ الثاني يضع أسسها ولادة عصر جديد في كتابه « ظاهريات البروج » ، وكذلك محاولات نيتشه ، وغيره من المفكرين الغربيين ، هي بعيد آخر لهذا الإطار ، وأصبحت مؤسسات الدولة التي تضع القوانين لحرية الدستورية وحقوق الإنسان في نظر فلاسفة آخرين مثل هوكس هي محاولات لتقنين التسليط الذي تمارسه الدولة على الفرد ، واستخدمت العلوم الإنسانية كأدوات لممارسة هذه الهيمنة . وهذا يعنى - دون الدخول في تفاصيل الحداثة الغربية - أن الحداثة في الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفي ، مما يعنى ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع ، والمناهج المعاصرة ، وهي أهم ما يميز العصر ، هي الشيورية على الجوانب التقليدية في الإدراك والتفكير ، ولعل أهم ما يميز هذا هو نقد العقل ، وصوره المختلفة ، فليس هناك عقل واحد ، وإنما عقول مختلفة ، حسب الدور الذي يقوم به العقل في التاريخ ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلى ، كعمل مضاد للعقل الأدواتى الذى يسيطر على المجتمع المعاصر . والانقطاع المعرفي الذى تقوم عليه الحداثة الغربية ، يعتمد في عمده الجوهري على اللغة ، لأن هناك انقطاعا بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة ، ومن بينهم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجد

تشابه بينهما ، وإنما هما يجسدان الانقطاع اللغوي ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع في بعض جوانبه عن اللغات الأم ، بينما في اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة عشر قرناً من الزمان ، وهذا البعد اللغوي جوهرى في إدراك خصوصية الجدائفة في الإبداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وإنما هي التفكير ذاتيه ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

فكانت الجدائفة في الإبداع فعلاً مضاداً لهيمنة الترابط المفاهيمي لتفعيل الأدوات في تسيير شؤون الحياة ، وكانت آلياتها هي التفكير والانظام ، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعي الذي يقوم بإضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من أجل استنباط صيغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، مما جعل دور الفن التقليدى ، وأصبحت مقبولة هيكل عن « موت الفن » وأقية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن ينهض نهجاً مختلفاً ليمارس حرية الإنسان المتقدمة ، في عالم التقنية والمعلومات والاتصال ، فبدل الترابط بين الفنانين وأصبحوا ، كان الفنانون تتعاون لحاجة غزو الآلية لكل شيء ، ووصمها بطابعها الخاص ، ويدت الجدائفة للكثيرين آليات بنائية في العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التي تطرد وفق نظام ما ، فبدات تظهر أنماط الابل ، في مقابل البطولة المطلقة للشخصية في الفن التقليدى ، وأصبح العادى ، والمالوف ، مجال للفن ، بدلا من الميازقة التقنى كانت تحتل مكان الصدارة وأصبحت جوانب الإنسان العميقة فانداحتها التمازج ، هي الحاضر ، في مقابل المومى الذى يجسد آفة التبادل في الشقوق ، وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، أصبحت الكتابة ، أو ممارسة الفنون في ذاتها ، نوعاً من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة الحبرية .

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفى .
وبدأت تظهر لدينا مفالة في الايفال في أعماق الذات ، مما يؤذن
بنزعة تقديسية للذات . وبدأت تظهر تيارات الحداثة في صورتين :
الأولى تجعل من العمل الفني نصاً يومياً ، ويوحى بدلالات باطنية ،
من خلال تناس مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف
الإسلامي ، لدى ابن عربي ، والسهروردي ، وجلال الدين الرومي ،
ومريد الدين العطار ، والنفري ، وابن الفارض ، وغيرها من
الكتابات . ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثي) ،
والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة
غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أى لغة أن تحتويها ، فتصبح اللغة
إشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والمنورة
الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة أنطولوجية محسب ، وإنما
ترى الحداثة في اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا في اكتشاف
طريقة للحياة تنفك من أسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التي
يجب أن نبتناها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه المنورة الثانية
من الحداثة في الإبداع العربي ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة
أو الحياة ، رهين بنفى الصورة اليومية المعاشة ، وسلبها من قدرتها
على السيطرة على الجماهير العربية ، فهي تقوم بسلب الواقع ،
وتعريضه ، من خلال لغة مضادة ، تنهك على العرف الذي اكتسب
صفة القداسة ، لأنه مدون في الصحف اليومية وأجهزة الاتصال .
وكتلا الصورتين تجسدان أزمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذي
يمر به وعى الأمة في تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا مقولتين
متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات
الفكرة في أشكال الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تمثل الفن
المستمر للفكرة التي تقوم عليها الثقافة اليومية .

وأزعم أن الحداثة النظرية في إبداعنا العربي . وهم من
الأوهام ، لأن الخطاب النظرى في جوهره هو البحث عن الأنساق ،
في حين تكون الحداثة في مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز .

يسمى لتكوين معرفة مستقرة ، أى اكتشاف اللامعركة التى لا تدخل فى إطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مثايل خطاب الصفوة ، خطايا لا معرفيا ، لا يرتكز على أساس علمى ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة) ، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعركة ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الحداثة ، بمعنى الاكتشاف ، أما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فإنه يقع فى احالة مغلوطة ، لأنه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالته الجمالى . فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين تعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاحة ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، أما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حدد لها .

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والإعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لمصلحة صورة وهبة للحياة ، فتتمتع الحواس ، وتجعلها لا ترى إلا ما تريد أن تراه ، أو تسمعه ، أو تلمسه ، ولذلك فإن تحرير الإنسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم . ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين أن سلامة الحواس شرط لأدراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع ، أو يرى ، أما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فإن الاسلام الفقهى لم يغترقا عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الإنسانية السجن إلا مع استتباب المجتمع الرأسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكري .

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فإن الإبداع العربي في تركيبه
على الجسم كان رد فعل من أجل اثبات الهوية ، هوية الإنسان
العربي التي تتميز بين الوعي والجسم ، الوعي الذي يسخر الجسم
لتحقيق أغراضه .. (اعتذر للقارئ عن الاستطراد حول الجسم
وعلاقته بالحدثة ، لأن جوهر الحدثة ضد التسق النظري ،
وإنما هي ما يتعين في صورة ما ، والصورة التي تجسد الحدثة
في اعتيادي هي صورة الجسم في الخطاب العربي المعاصر في
الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهي
تجاوز القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاها تتجهنان ديمقراطيات من
الحسوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت
المعالي ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية في رحلتها اليومية ،
حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها
إلى أدوات .. ولذلك نسان من هو الفاعل الحقيقي في حياتنا
اليومية ؟ . فهناك في واقعنا العربي مراكز استقطاب مضادة
لهوية ، والفهم التقليدي للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها
مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك
مساءلة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ،
والحدثة هي التي تكشف - من أجل الثغرى - عن هذه المراكز
الاستقطابية الأخرى ، التي تتجسد في العلاقة بين الخطاب السلطوي
وبين الجسم ، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد
مقاومة ما ، في أشكال مختلفة . فالسلطة لكي تستمر ، لا بد أن يكون
هناك رد فعل ، وهي القوة المضادة ، ولذلك فإن القوة المضادة
لدى الأفراد تبدو نوعا من التوجعات بين ضاغطة ومضغوطة .
وأخطر أشكال السلطة ، التي تسعى الإبداع للتجسس منها ، هي
سلطة الذات الفردية على الجسم ، أي السلطة التي تتبع من الداخل ،

وليس من الخارج ، ولذلك فإن تقديس الذات ، واضفاء الطابع الكلى عليها ، كما يحدث في بعض نماذج أبداعنا العربى القى اكتسبت مشروعية ، لم تتحرر من أشكال السلطة الكامنة في العقل الأداة ، ولم تصل للتحرر ، وهى تناضل ضد أشكال تاريخية تنتمى للماضى وليس الحاضر ، ولذلك فهى تحارب معاركها الخاصة والوهمية .

لا يزال المبدع العربى حائرا بين الجملة النحوية ، والجملة المنطقية ، بين التراكب الصورية ، والحكم المعيارى القيمى ، فهو لا يزال يبحث عن الفاعل في الجملة النحوية ، الذى يمثل السلطة بين الشعر التفعيلي والشعر المثنور ، وهذا لم يساعده على إنتاج خطابات لا اسمية ، يختلف فيها الفاعل ويتعدد في تمثيله للسلطة ، وهذا يعنى انه يدور حول نفس المفاهيم والقيم التى يريد الثورة عليها واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد . المبدع العربى ينظر للصياغات بوصفها تقنيا لتجارب معينة ، بينما الصياغة أداة إنتاج لهذه التجارب وفق مجال تناقري ، يعتمد على الانتقالات والتحويلات . وهو يريد الخروج من اللغة من خلال الأشكال البصرية في الطباعة ، معبرا عن ترانسل الفنون ، ونشوء علاقة عضوية بين الحواس في الكتابة والقراءة ، لكن البحث عما قبل اللغة هو وهم ، لأن تصورات الانسان عن ذلك ، اسقاط ، ورغبة في ممارسة سيطرة ، من خلال العودة من خلال التواصل ، لأن حضور المؤلف يطغى على حضور الناقد ، بتجربته الى تاريخ خاص بها ، غير موجود أصلا ، لأنه ليس هناك ما قبل اللغة ، أى لغة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقد متخلفا عن الابداع في الحداثة العربية ، فالتأقذ لم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص ، لكن ينتج نفسه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربي لم يستوعب التعبد ، فكما يبحث عن الفاعل في الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك التعدد الإبداعي للنص الواحد ، من خلال التأثير ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره ببرد النص الحدائي الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معاشية مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل ما في النص الأصلي ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذي أضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلي يصف أجنحة النسر القوية ، التي تحجب ضوء الشمس عن الوعي الأوروبي ، في مقابل صرامة هيجل وتصوراتهِ التي يصفها هيجل - نتيجة لصعوبتها - بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولي المذهبي الذي لا يترك مساحة للتفكير الحدائي) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد إبداعاً داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجي عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحدائيات في الإبداع العربي بدون ذكر اسم مبدع عربي واحد ؟ .. هذا لا يعني أنه ليس لدينا مبدعون حدائيون ، وإنما لأن وصف عمل غنى ما بالحدائيات ، هو إسقاط خارجي ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحدائيات نوع من الهوية ليست محددة ، وإنما هي عملية خلق داخلي ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لأنها ممارسة جية .. وقد حاولت أن أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلي ، فلا توجد المسافة - في النقد الحدائي - بين القراءة والنص ، وإنما يتم اعتادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين ، العرب ، لأنه لا تزال الإبداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها في التواجد في الواقع ، فلا تزال أجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وتري في المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادي للمشروعات التبادلية في السوق ، في حين يوظف الإبداع الإنسان ، ائمن وأغلى الموارد في العالم العربي . . . ولا تزال نكتب في هامش صوري ، تتيحه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية في العالم العربي تهرب من الأسئلة الصعبة ، وتبعد عن القلق الثقافي . ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما إثارة الأسئلة ، وتسمية الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، في عصر نحن أفراد العباديين لسنا شهداءه لنسكي على قيم ما ، وإنما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو أيضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذي يتعارض معنا في كل شيء . . . فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « بن » أو « ص » من الابداعيين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هي رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الأعمال التي تمتلك القدرة على المبادرة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادما نعيش فلا بد من أن نصيب ونخطئ . .

وهذه الرؤية الازدواجية في إدراك الحداثة ، في النقد والإبداع ، تبين أن هنالك قوماً تواصلية لا تزال تؤثر في فهمنا للحداثة ، وهي النزوع الى صياغة كلية لتسقى مفاهيمي عن الحداثة . . . فتلا تزال الهوية واسعة بين الخطاب النظري للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية في الأعمال الإبداعية . الخطاب النظري يسعى لادخيل اللامالوف في سياق متسق ، والإبداع يسعى الى لغة جديدة في التعبير عن اللامالوف ، وهذا يعكس تقدم الإبداع وخطابه الجمالي عن الخطاب النظري ، وهذا يرجع الى أن الخطاب النقدي لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغنى إقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية . .

ينبغي للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافي ، يطرح أسئلة

تتجادل مع مختلف العلوم الإنسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدي في النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفي الذي يتعامل مع التصورات مجسب ، ويعقل البعد الجمالي ، والاجتماعي ، والنفسي ، والتاريخي .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الأسئلة من خلال انفتاحها على الألفق الجمالي والبيولوجي والاجتماعي للإنسان ، وهي تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بها إلى ضيافة لا تفصل بين الجمالي والتخيل والمفاهيمي ..

عندما أصبر الخطاب النقدي على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها ، وإنما يكرر ما سبق ، في منعطف تاريخي يطهر المكرر والمجاني ، ويدعو للنقد الإبداعي الذي يعيد إنتاج النص وخلق علاقات جديدة ..

- موقف أدورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد أدورنو لمفهوم الحداثة في الإنتاج الفني ، بنقده للحداثة في مفهومها التكنولوجي والاجتماعي والسياسي ، والذي جاء في إطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعي المتقدم ، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجي بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوجيا - لا تزال - أداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكي ، والفن والأدب اللذين كان لهما في القرن التاسع عشر طابعا فرديا ، وكانا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم ادماجهما في القرن العشرين - بفضل التكنولوجيا - بالاتصال الجماهيري ، بما يسميه أدورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفني يتميز بتفردة الأصيل ، وإنما بقدرته على العرض ، التي تمكن من استخدامه في الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف أدورنو مع بنيامين في تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فبنيامين يرى في التكنولوجيا أداة لتحويل الفن كحدث جماعي ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدي هام بتحريك النوعى
الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق
او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب
بين الفن والجمهور ، وبالتالي يكشف فى قيمة العرض (قيمة
الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما
الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على
نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل
الفردى الهادئ . ولكن أدورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة
بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول أدورنو فى النظرية
الجهالية :

« إن قيمة العرض التى يجب هنا أن تحمل محل
القيمة المبادية ، التى تضافى على الفن قيمة مقدسة ،
هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن
يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله
مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع
القائم للصناعة الثقافية » (١) .

وإن قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ،
فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا
من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأفراد ، هى تعبير عن
قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وتد حلل أدورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن
عن طريقه التحررى ، فقد أصبحت الفنون خاضعة لنوع من
التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى
خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ،
فى مجال الموسيقى - على سبيل المثال - لأن هذا يتسحب على
الفنون بمختلف فروعها أيضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

إعادة انتاج الموسيقى من خلالها ، هي أشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التي تؤديها السلطة ، ولهذا تبقى هذه الأعمال الفنية مقصورة على طبقة معينة ، ممثلا الأعمال التي تقدم من خلال « الأوبرا » ، هي مقصورة على الطبقة التي تستطيع أن تدفع مالا ، مقابل التمتع بهذا الفن ، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الاستقلالي ، وإنما سلعة منتجة لها إطار يتحدد وفق تخط الانتاج وعلاقات الانتاج التي تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع . ولهذا أخذ أدورنو موقفا ضد أشكال الحداثة التي ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الأكثر تقدما ، ووقف الى جانب الحداثة التي تنبذ التكنولوجيا ، وهذا يعني أن هنالك أكثر من شكل للحداثة ، لأنها مفهوم عام يضم عدة أشكال متصارعة ، على عكس ما هو سائد لدينا من القول بأنها مفهوم واحد ، بينما هي ليست كذلك ، لأن هنالك حداثة تتفق مع التكنولوجيا ، وحداثة تقف ضدها ، وهي التي ترفض الانصياع تحت لواء المجالات الثقافية التي ينتجها النمط الاستهلاكي في المجتمع المعاصر . ويرى أدورنو أن التعبير الفني لا بد أن يتعالى ويتفوق على التكنولوجيا في أعماق حالاتها تطورا وهيمنة .

والحداثة بهذا المعنى لدى أدورنو تعنى ألا نجعل من التقييم التبادلية للسلع هي المعيار الذي نحكم به على الأشياء ، وبالتالي فإن الحداثة بهذا المعنى تكون إرادة إعادة اكتشاف لكل شيء ، وينتمى أدورنو هذه الإرادة ، بقوة المقاومة الجمالية أو الفنية ، وتتجسد هذه الحداثة التي يتحمس لها أدورنو في الفنون التي تحدث صدمة لدى المتلقي ، فكما يتلقى الشاعر في الزحام صدمة واقعية ، فإن الصدمة الأسلوبية في العمل الفني تؤدي الى هدم التمييز الذي كان يميز من سمات الفن التقليدي ، ويختزل المسافة الجمالية التي كانت موجودة بين المتلقي والعمل الفني . لكن ماذا تعنى أدورنو بالجهينة الجمالية ، وكيف يمكن لعمل فني ما أن يحققها ؟

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التي يستبعدها الفن التقليدي ، مثل وصف التشتت في المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفا من حضور الإنسان ، ويحقق الفنان هذا أيضا من خلال بناء معنى صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وإنما يمنح إحساسا بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات أدبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهريا صدمة لدى القارئ الذي اعتاد على الشفرات المقننة ، ويؤدي هذا إلى تحطيم الهالة التي تحيط بالعمل الفني ، وتخلق مسافة وتميزا أسلوبين ، ويمكن اعتبار عمل يوري لوتمان في دراسته عن بنية النص الفني مكتملة لوجهة نظرا أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد في التيمات ، يصاحبه تجديد معجمي ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدي أنها مبتذلة ويستبعد استخدامها في النص الفني ، هذا بالإضافة إلى رفض الموضوعات التقليدية ، أو البناء التقليدي ، الذي يؤكد الوضع القائم ، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى أدورنو أن آليات السوق تبيل إلى تدمير العناصر المميزة للعمل الفني والثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الأصلي ، لأنه في ضوء آليات التبادل في السوق السلعي ، فإن كل شيء يكون قابلا للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعي لكي يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقا كرنفاليا للفن ، فيضنح الفنان مطالباً بانتاج هذه العناصر الذي تتكون منها الخيانة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالصدمة التي يطالب بها أدورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغة من أجل تعريف العالم الدلالي للحياة المعاصرة ، وبحيث يسمى الفنان لظهور التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذى نعيش فيه ، ولتوضيح الشفرة غير المتجانسة . ويدعو أدورنو الى تجاوز هذا لدى الناقد فى اكتشاف الوضع الاجتماعى اللغوى ، فلا يكتفى استخراج مفردات لغوية لنص ما ، وإنما وصف عمليات التحويل الدلالي للغة فى عصر معين ، وهذا ما يمكن أن يؤسس علم اجتماع النص .

لقد وقف أدورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تهلت فى الموسيقى الجديدة - ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج - أو فى الشعر عند بول سيلان ، أو فى المسرح عند بيكيت ، فالحداثة عنده هى التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعى المزق ، وهى السبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف فى اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسدة ، فلا بد للشاعر أن يكتب وهو ممتلئ بالواقع التاريخى ، وأن يبحث عن الكلمات التى يتراوح فيها العذاب والحلم ، ولا بد أن يغوص فى ذاتيته ليمكن من تجاوز هذه الذاتية ، ويشارك مشاركة موضوعية فى لغة المجموع الإنسانى الذى لم يتشوه بعد (٢) .

ب- محاولة لقراءة نقدية لفكر أدورنو الجمالى :

إذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقد الإنسان ، والمجتمع والثقافة ، والأنظمة السياسية ، والفكر الإنسانى ، فإن هناك نقد يمكن أن يوجه للنظرية النقدية ، إنها قدمت تحليلاً نقدياً لعصرنا الحاضر ، دون أن تتطرق الى المستقبل ، وتقديم تصور له ، باستثناء الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم صيغاً لمعالجة بعض المشكلات

التي تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فإن فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الأداة » أو « العقلانية التقنية » ، أى قدمت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قيد يساهم بـ فيما بعد ـ فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الإنسانى .

وقد جمع الدكتور عيذ الغنار مكايى فى دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت » (٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن أن توجه للنظرية النقدية . وأبرز هذه النقاط « أنها لم تستطيع أن تقدم إجابة منهجية أو نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة ومفتوحة ، تعتمد على حدوسهم الثابتة أكثر مما تعتمد على التطوير البنىورى . الصارم للأفكار » (٤) .

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هُزم أمام السلطة التى استغلت العقل الإنسانى ، وأبعدته عن دوره الحقيقى ليتحول الى أداة لتحقيق المصالح ، ويشمونا أدورنو « بمرارة الخذلان أمام الواقع » . وتحول الى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغييره ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى « (٥) » . فالمجتمع الإنسانى يستقر بلا عقلانية تبعوق العقل عن أداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فإن لجوعه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم إمكانية الحلم الا من خلال الفن ، لأنه الملجأ الأخير لإنسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلىنا أن نساءل :

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا ينبغي هذا التساؤل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن نريد من هذا التساؤل أن نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمي إلى هيجل ، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلي في تناول قضايا الاستيقاظ على ضوء ما هو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة في عصر هيجل ، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو في أكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل أكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلي أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ؛ التي تركز على أن الحقيقة تكمن في الكلية التي تتحدد بشكل عيني في علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست إلا الجوهر الذي يتحقق في الصيرورة ، أي الجوهر الذي يختفي وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفني هي أن يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمي للواقع اليومي ، ويقدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا أكثر صدقا ، والفن لديه ينتمي لجال آخر غير التفكير الفلسفي ، لأن الجمال الفني يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله الجمالي ، وهذا القارئ الهيجلي يتضح لنا في الدراسات الثلاثة التي قام بها أدورنو عن هيجل ، بالإضافة إلى علاقته بـ جورج لوكاتش ، الذي يعترف بهيجليته ، دون موارد ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردي ، والذي أثير ليس على أدورنو فحسب ، وإنما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش أن الأول استخدم المنهج الهيجلي في تأسيس النقد الاجتماعي في كل مظهره ، بينما سعى الثاني إلى تأسيس نظرية للأدب ، هي نظرية الانعكاس الأدبي ، التي تحاول أن تستخدم التفسير الدلالي لآليات الشكل الفني بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعي وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكى والراسمالي على السواء ، بينما تجدد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأذى الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فإن أدورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول إمكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، نفى رايه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لإنتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التأملى ، إلا أنه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا من رؤية العالم على النحو الذى ذهب إليه لوتسيان جولدمان ، أو تعبيرا عن أيديولوجية ما .

إن جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الانسج الجمالية لذلك ، وبين الأبعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلال الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى أدوات إجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الخفل لبيكيت ، وتأييده للشعر الفاض ، وما قدمه ببقى كتاويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية :

أولهما : تحمس أدورنو للفن الغامض كنقيض للمجتمع ، بينما
هو في حقيقة الأمر نتاج لاجتماع السوق ، أو رد فعل له ،
وثانيهما : أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ،
ويعتبر السؤال عن نشأة الفن وأصوله هو سؤال مزيف ،
ولنعكس هذا في دراسته للنص الأدبي فأهميل نشأة النص الأدبي
في اللبسة بوصفه ممارسة اجتماعية .

أن تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن نابعا من
الفرغنة الجمالية بشكل كامل ، وإنما نابعا مع تماطفه السيلمي
مع هذه النصوص التي تتمايز عن النصوص السائدة ، وهذا
يتسق مع فرضية التمايز في نظريته الجمالية ، بالإضافة لأن هذه
النصوص ترفض التماثل مع أي من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا
التيغاطف هو نتيجة لأنه وجيد فيها اللجا الأخرى للرفض الاجتماعي
لثقافة السوق السلمي .

ويقنوم أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعي النقدي الذي يجسد
النقد الاجتماعي الذي تبناه النظرية النقدية مع وعي الفن ، وبخاصة
مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذي يتمثل في أعمال
فيرانز كافكا وسموئل بيكيت ، وفي هذا البيان بيان وجهة نظره
تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبلين) الذين كان
يسمى فنهم الى تجهيل الواقع المعاشي ، مهما كان سيئا ،
وليس رفضه أو نفيه كما يسعى أدورنو لتأكيده وهذا التماثل
الذي يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض أعمال الفن
لا تنقد الواقع ، وإنما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة أخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر في فكرة
عدم الاتصال ، فهل يعني هذا أن العمل الفني الذي لا يمكن فهمه ،
أو التواصل معه هو العمل الفني الأصلي ؟ ليس هذا يفتح
بابا لدخول أعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

أدورنو للنص الأدبي بوصفه وحدة قائمة بذاتها ، مثل الموناد Monad الذى نادى به لبيتز ، والعمل الفنى بهذا المعنى هو عالم مغلق لا يمكن تفسيره فى ضوء نشأته .

ويرى أجبند الباحثين - وهو بير زيمبا فى دراسته عن النقد الاجتماعي - أن المدخل الأدورنى - فى علم الجمال غير موضوعي ، بالمعنى الفيرى للمصطلح ، لأنه يعتمد على المدخل الفلسفي والإحكام الجمالية فى تحليل العمل الأدبي ، وبالتالي ينطلق من موقف قيمي ، وليس من موقف موضوعي ، وهو موقف يتضمن تحيزا نظريا وسياسيا على حد سواء ، فهو يتحيز ضد السلطات القائمة ، ويرى زيمبا أن المقولات الأساسية لنظرية أدورنو الجمالية مثل النفي والتمايز يمكن ربطها بالفردية الليبرالية لجزء من المثقفين الألمان الذين ينظرون بأسلوب نقدي للأصول الاجتماعية والتاريخية لفكرهم نفسه ، ومع نقد الفردية الليبرالية ، ودورها فى ظهور الفاشية ، فإن أدورنو وهوركهايمر ولوفنتال سمعوا الى انتقاد الاستقلال النقدي للفرد ، ولهذا فإن دراسة أدورنو حول بيكيت هى نتيجة لسقوط الفردية الأوروبية (٦) .

وهناك نقد آخر يمكن أن يوجه لأدورنو يتمثل فى تجاهله لعملية التناص ودورها فى نشأة العمل الفنى ، فالنص الأدبي مرتبط فى نشأته بنصوص أخرى سبقتة ، وعلى الرغم من استحالة اختزال النص الأدبي الى النشأة فقط ، إلا أنه لا يمكن تفسيره مستقلا عنها ، لأن النصوص هى وقائع اجتماعية وايدولوجية ، بقدر ما هى ردود فعل لنصوص أخرى منطقية او مكتوبة تجسد مشاكل ومصالح جماعية . فادورنو يرى فى الأعمال الفنية وحدة مغلقة ، « انها عمياء وتمثل على الرغم من ذلك فى انغلاقها على ما هو متواجد بالخارج » (٧) ، ويمكن هنا أن نتساءل كيف يمكن لنص ما أن يكون نفيًا للواقع ، ونقدًا له ، إذا لم يدر حوارا مع نصوص أخرى ، كعملية تسبق عملية الكتابة النهائية ؟ ويبقى

النص لدى أدورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والضرورة هي مفتاح التحقق للعمل الفني .

- أدورنو والاستطيقا المعاصرة :

إذا أردنا أن نحدد موقع أدورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصرة ، فإنه تتبع أهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخلي للأعمال الفنية ، مما جعله قريباً من الاستطيقا المعاصرة ، التي تريد أن تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلاً من تبعيته للشاويلات المسبقة ، وقد تأثر أدورنو في هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية .

وقد ناقش أدورنو في كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة في الاستطيقا المعاصرة ، وأدار حواراً مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى جورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوجيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة . مما قد ساهم في نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقي ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح أن محاولته الجمالية تابعة لنظرية الفلسفية في الجدل السلبى ، إلا أنه أكد على استقلالية الفن ، والعمل الفني ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعها في المجتمع المعاصر .

هوامش الخاتمة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ - د. عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت ،
تمهيد وتعقيب نقدي . حوليات كلية الآداب . الكويت .
١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ - المرجع السابق : ص ٣٥ .

٤ - المرجع السابق : ص ٣٦ .

b - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ - عبر زيماء من رأيه في كتابات أدورنو ، وحاول تفسيرها
في ضوء السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي في دراسته
من النظرية النقدية .. وأبرز هذا في كتابه عن النقد
الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي : ترجمة عايدة
لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد البحراوي .
دار الفكر القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمة انصوص أدورنو
من كتاب « نظرية الاستيقا »

هذه ترجمة لبعض نصوص أدورنو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقد الحقها بالكتاب ، لكى نعطي نموذجاً لكتابات أدورنو ، وطريقته في معالجة القضايا التي يعرض لها . ويرجع السبب في اختيارى لهذه النصوص هو تحديد آراء أدورنو في بعض القضايا الجمالية والفلسفية ، وترجمة بعض أجزاء هذا الكتاب الذي لم يسبق ترجمته الى اللغة العربية .

وقد نشرت الطبعة الاولى لهذا الكتاب : نظرية علم الجمال أو نظرية الاستطيقا *Asthetische Theorie* في نصه الالماني عام ١٩٧٠ ، وصدر عن دار نشر المانية هي :
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main .

وقد تم ترجمة النص الى اللغة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النص الالماني التي صدرت عام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمة الانجليزية في عام ١٩٨٤ ، عن دار نشر Routledge & Kegan Paul في لندن ، وقام بالترجمة س. لينهاردت C. Lenhardt وقام بتحرير النص كل من : جريتيل أدورنو ورولف تيدمان Gretel Adorno وتقع الترجمة الانجليزية في خمسمائة وست وعشرين صفحة .

ترجمة ص ٥٠ - ٥٣

هذا التصنيع أساسى لتقدم حياة الانسان اما في الوقت الحالى فان أهمية التصنيع تتعلق بالتجديد وهذا لا يعنى أن ننكر أنه حدث تغير في الفنون الحديثة للمنتجات الصناعية نفسها خاصة في المئة سنة الأخيرة حيث أصبح التقدم الصناعى أكثر تعقيدا .

وتأتى أهمية التجديد في التصنيع جزئيا من العالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع لتفسير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات العملية التى ترفض ما اصطلاح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على فهم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت. موضحا الانطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج والفن الحديث لا يجب أن ينكر ما هو حديث عن الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعية فى الغالب صورة مسبقة لها سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لقوة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى معنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويزن القول ان الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه الموافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعلمين والمنتجين والمسؤولين فى الفن لكى يبدوا جيادا فى صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرون فهمه . فلا يوجد مكان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية أن الإشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى عادى ولكنه يتلابس مع شيء أساسى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تخطيط كل شيء معقود ولكنها تفشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى أن المتعلمين جيادا يغلغلون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور نريعا هو إغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقيم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ الثابتة للحدثة والنظرة الفنية تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمسالة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . ان الفن الحديث يصبح

موضع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاحم
العوامل التركيبية فبدأ في الانحدار فلو وجدت فرصة على الإطلاق
للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هي
الاعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الاشارة ولكنها فرصة ضيقة
جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضى بشدة وهذا التبديل والتحديث
يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول
في عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفني والنقد .

كبدل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فإن
الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط وامى للوسائل الفنية
وصورة أخرى للانتاج الفنى بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك
حاجة ماسة الى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن وهذا
ليس مجالا للتجدي والتسابق العلمى للتحديث الفنى في العيالى
الصناعى .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور الحديث
يتطلب التصميم النهائى للوسائل الفنية داخليا وفي وسائل الانتاج
لدى تستطيع ان تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالاعتماد
الى ان الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاها تسمى
اكثر منه مجرد تعبير فنى وفي نفس الوقت فإن التحديث الصناعى
بحاول ان يصفى الجوانب التقليدية فيبدو انه متناقضا في نفس
الاجزاء فالفن الحديث يجب ان يكون خلاق الاعمال في زمان
محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة
في طيات النقاط التقليدية التى تكاد ان تكون قد فقدت قوتها
والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسؤولية الكاملة حين يجزئ خلف
كامل ما هو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غشيلين لان
التحديث لا يعنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف بل هو
انى هذا الطريق هو فى الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فإن مشكلة الفن هو أن يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع في تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصاً ، فالاعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع في الحقيقة أن تمدنا بالتطبيق اللازم في الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسنة لازمة من انتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث اكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدي الذي يضمن تصفية الفن ، أن البصمات على المادة وعلى التكنيك هي الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهى الخطوط التى تؤكد فشل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقاً لهذه القواعد فإن الأعمال الجديدة تكون بديلاً للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للأجيال التى تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التفيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هى سلسلة من التفيرات لقوالب موضوعية ولكنها تعد كما رمزت اليها الماساة اليونانية والتي توضح الاحتياج للنقد الثقافى التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب أن كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على أن أحدهم أساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن أن نجد أحد الأعمال الفنية بمثابة البعد النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتصميم الذاتى للأعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفي بوعده من جهة اعادة التشكيل ونحن نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى أسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون هم بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة اكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصادر الدراسة (*) :

(١) كتابات تيودور أدورنو :

- 1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .
- 2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .
- 3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)
- 4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tiedemann, (London, Routledge & Kegan Paul, 1984) .
- 5 - T, W, Adorno : « Freudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalysis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)
- 6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXVI1 , 1 (January 4, 1940) .
- 7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره في البحث ، واقتصر على ذكر أهم هذه المصادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Elvonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translation by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Image of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(ج) مراجع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamin 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Bin-jamen & theodor Adorno, NLB, London 1977 :

(د) مراجع عن الفلسفة المعاصرة وعام الجمال .

- 1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonner, LTD, 1930 .
- 2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .
- 3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern University Press 1974) .
- 4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .
- 5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .
- 6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .
- 7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .
- 8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by : J, C, Meredith, Oxford, 1952 .
- 9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Peychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية :

- د. عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدي ، حوليات كلية الآداب - مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت - الجولية الثالثة عشر : الرئيسية الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

- هريبرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرية الاجتماعية ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩ .

- لويس ميارفي ، لويس دوللو : الثقافة الفردية وثقافة الجمهور منشورات عويدات : بيروت - باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

- رمان سسلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جنابر مصفور دار الفكر - القاهرة ١٩٩١ .

- بيير زيمبا : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للتصل الأدبي ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة : د. منية رشيد ، د. سيد البحرأوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .

- كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة : د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

- كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الأنسباط في التطور التاريخي . ترجمة : عبد الحميد صبره . دار الساقي ، بيروت ١٩٩٢ .

- هريبرت ماركيوز : البعد الجمالي ، نقد نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سبوزان لأنجر - دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .

- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبي ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .

- نوكنس : النظريات الجاهلية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

- د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- أرنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .

- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين في تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .

- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .

- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عيال قبرص ، ١٩٩١ .

- روديجر بوينر : الفلسفة الألمانية الحديثة . ترجمة غزاد
كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .
- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال المفرويدي ،
ترجمة وجيدة أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ،
دمشق ١٩٨٩ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- مفتتح	٥
- مقدمة	٧
الفصل الأول	
علم الجمال لدى النظرية النقدية	١٥ - ٣٧
- العصر الجمالى	١٨
- المخيلة واليوتوبيا	٢٤
- مجال الاستطيقا	٢٨
(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)	
الفصل الثانى	
فلسفة أدورنو النقدية	٣٩ -
- جدل التنوير	٤٣
- نقد العقل التماثل : نقد فلسفة الهوية	٤٧
- نقد الوضعية : نقد العقل الاداتى	٥٠
- جدليات السلب : العقل والهيمنة	٥٣
- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى	٥٩
الفصل الثالث	
الفن والحياة المعاصرة	٧٣
- من من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة	٧٨
- الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال	٩٠

الصفحة	الموضوع
	الفصل الرابع
١١١	نظرية الاستطيقا
١١٢	- - نظرية علم الجمال
١٢٤	- استطيقا العمل الفنى
	الفصل الخامس
١٣٧	استطيقا الفنون
١٣٩	- استطيقا العمل الادبى والموسيقى
	خاتمة
١٦٤	- موقف أدورنو من مفهوم الحداثة
١٦٨	- محاولة لقراءة نقدية
١٧٤	- أدورنو والاستطيقا المعاصرة
١٧٧	ملحق ترجمة لنصوص أدورنو من كتاب « نظرية الاستطيقا »
	مصادر الكتاب
	الفهرس

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاوي

- ١ - علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .
- ٢ - فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .
- ٣ - جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .
- ٤ - علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ - القاهرة ١٩٩٣ .

أبحاث منشورة :

- ١ - الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .
- ٢ - أنطولوجيا الجسد والابداع الثقافي ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد الحادي عشر ١٩٩١ .
- ٣ - مفهوم الحداثة في الفلسفة الماركسية - مجلة شهادات وقضايا - دار عبيال - قبرص ١٩٩١ .
- ٤ - الابداع والحرية دراسة من منظور فلسفى - مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .
- ٥ - علم الجمال في الدراسات العربية - مجلة القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

- فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .
- ثقافة ما بعد احداثة لدى ليوتارد .
- الجنون في الفكر العربى « بحث » .
- الخطاب الثقافى للابداع - القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

- ١ - أيام يوسف الجنى - رواية - السيد نجم - سبتمبر ١٩٩٠
- ٢ - قبض الجمر - رواية - ربيع الصبروت - يناير ١٩٩١
- ٣ - أيام هند - قصص قصيرة - سيد الوكيل - أبريل ١٩٩١
- ٤ - مقامات الفقد والتحول - رواية - سعيد عبد الفتاح - سبتمبر ١٩٩١
- ٥ - حافة الليل - رواية - أمين ريان - يناير ١٩٩٢
- ٦ - هالة القمر النصفى - قصص قصيرة - مصطفى الضبع -
سبتمبر ١٩٩٢
- ٧ - علم الجبال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً -
د. رمضان بسطاويش محمد - يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث المصنوع : عمليات تأويل التراث في الأدب المصرى المعاصر

مجندى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى - سراى القبة - نصوص ٩٠ .

القاهرة - مصر

رقم الايداع
٩٣ / ٨٥١٨
الترقيم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعة زهران *

٤ ش حمام المصبغة - الأزهر
١٦ ش الدرديرى - الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤

هذه اول دراسة عن علم الجمال لدى مدرسة
فرانكفورت ، ولدى ابرز اعلامها ، الذى اهتم
بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذى لم
يقدم باللغة العربية من قبل ، وهذا الكتاب هو
استكمال لدراسات الباحث لاجاهات علم الجمال
المعاصر ، وتطبيقاته وقد بداها بدراسته عن علم
الجمال لدى جورج لوكاتش ، وجماليات الفنون
وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .